

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
KATEDRA TEORIE KULTURY (KULTUROLOGIE)  
DIPLOMOVÁ PRÁCE: AMERIKA PODLE WENDERSE (OBRAZ AMERIKY VE FILMECH WIMA WENDERSE V KULTUROLOGICKÉ  
PERSPEKTIVĚ)

**Univerzita Karlova v Praze**  
**Filozofická fakulta**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**2009**

**Šárka Maroušková**

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
KATEDRA TEORIE KULTURY (KULTUROLOGIE)  
DIPLOMOVÁ PRÁCE: AMERIKA PODLE WENDERSE (OBRAZ AMERIKY VE FILMECH WIMA WENDERSE V KULTUROLOGICKÉ  
PERSPEKTIVĚ)

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Katedra teorie kultury (kulturologie)

## DIPLOMOVÁ PRÁCE

Šárka Maroušková

Amerika podle Wenderse  
(Obraz Ameriky ve filmech Wima Wenderse v  
kulturologické perspektivě)

America According to Wenders  
(The Image of America in the Films of Wim Wenders from  
a Culturological Point of View)

Praha 2009

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Vladimír Czumalo, Csc.

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
KATEDRA TEORIE KULTURY (KULTUROLOGIE)  
DIPLOMOVÁ PRÁCE: AMERIKA PODLE WENDERSE (OBRAZ AMERIKY VE FILMECH WIMA WENDERSE V KULTUROLOGICKÉ  
PERSPEKTIVĚ)

Prohlašuji,

že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně pod vedením PhDr. Vladimíra Czumala, CSc. a uvádím v ní veškeré prameny, které jsem použila.

Praha, 31. červenec, 2009

---

Šárka Maroušková

## Obsah

Úvod.....	2
I. Amerika jako stav mysli.....	5
II. Amerika, Wim Wenders a německá nová vlna.....	20
III. Amerika jako sen.....	28
IV. Amerika jako zrcadlo.....	49
V. Amerika jako postmoderní situace.....	73
Závěr.....	89
Seznam literatury.....	93
Přílohy.....	98
Resumé.....	115
Summary.....	116
Evidenční list.....	117



## Úvod

V této své práci se chystám představit a analyzovat obraz Ameriky tak, jak byl zachycen ve filmech Wima Wenderse. Úvodem bych především chtěla geograficky vymezit své pojetí Ameriky, které budu v této diplomové práci užívat. Obraz Ameriky, v pojetí Wima Wenderse a dalších autorů, s jejichž pracemi zde budu pracovat a jejichž myšlenky pro mě byly během výzkumu a samotného psaní určující, vychází z koncepce amerického snu a představ o Americe, které se vážou na území Spojených států amerických. Za Ameriku podle Wenderse tedy nepovažuji ani jeden z obou amerických kontinentů, i když by se to z geografického hlediska nabízelo. Zaměření mé práce tuto linii nesleduje; má práce vychází z kulturologického pojetí, opírá se o poznatky několika společenských věd a sama o sobě je prací společenskovědnou. I přesto je právě geografie a lidské vnímání prostoru její důležitou a neoddělitelnou částí.

Tématu své diplomové práce se věnuji již několik let a předstupněm této práci byla postupová práce, kterou jsem psala jako studentka Katedry kulturologie při Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Téma samotné jsem našla během svého prvního zahraničního studijního pobytu na University of Otago v Dunedinu na Novém Zélandu, kde jsem se - mimo jiné - zapsala do kurzu německé kinematografie pod vedením Dr. Simona Ryana. Zde jsem dostala možnost poznat tvorbu Wima Wenderse, jež mě okouzila a souzněla s tím, jak vnímám svět kolem sebe a jakým způsobem uvažuji o filmech. Vliv, jaký na tohoto německého režiséra měla americká kultura a fenomén Ameriky, mi již tehdy přišel pozoruhodný a vhodný k hlubšímu zamyšlení o vztazích dominance a submise v kontextu vztahů Ameriky ke zbytku světa, síle, s jakou působila americká kultura na evropské země po druhé světové válce, a konečně i o tom, jakou sílu má americká kultura v dnešní době a jaká je její role na světovém poli – ať už na politickém či na tom kulturním. Po návratu z Nového Zélandu jsem na toto téma zpracovala postupovou práci, již jsem v roce 2006 uzavřela první cyklus svého studia. Avšak ani poté se mi nezdálo, že by bylo toto téma bylo aspoň z poloviny vyčerpáno.

Už v době, kdy jsem psala postupovou práci, jsem narážela na nedostatek materiálů, které by mi byly dostupné v českém jazyce. Vzhledem k tomu, že se tomuto tématu zde nikdo kontinuálně nevěnuje a že zde chybí překlady děl, které jsou pro mou práci podstatné nebo které mi pomohou podložit váhu mých argumentů, napřímila jsem svůj výzkum směrem k anglicky psané literatuře. Díky svému druhému studijnímu pobytu, tentokrát na New York University v New Yorku, se mi otevřely dveře k bohatým a stěží vyčerpitelným zdrojům tamější univerzitní knihovny. Navíc jsem během svého semestrálního působení na Katedře amerických studií měla možnost poznat i několik výjimečných osobností – ať už z řad pedagogů či studentů – kteří mi pomohli proniknout a nahlédnout hlouběji do americké kultury a poznat Ameriku i z té domorodé perspektivy.

Tato práce by ve své podstatě měla být prací kulturologickou; měla by shromažďovat poznatky z mnoha společenských věd, přičemž spektrum použité literatury je doopravdy široké. Metodologicky se tato práce opírá o filmovou analýzu a postupy vizuální antropologie. Má analýza se přitom bude opírat o práce z urbánních studií, filosofie, filmové vědy a antropologie. Cílem mé práce je podrobně a komplexně vykreslit Ameriku, jak ji ve svých filmech zobrazil Wim Wenders, a analyzovat její obraz ve světle současných společenskovědních studií, které se fenoménem Ameriky zabývají a toto téma ve svých pracech reflektují.

V první části se budu zabývat vývojem představ o Americe a genezi fenoménu amerického snu z pozice cizince, zejména pak vývojem představ o Americe v německém jazykovém prostředí, z něhož sám Wim Wenders vyšel. Amerika v tomto pojetí není jen vzdálená a neznámá země, ale především stav mysli, který je produktem lidské imaginace a bývá stimulován a regulován v závislosti na přísunu informací, které ten který člověk o této zemi dostane. Své závěry v této části bych ráda opřela zejména o práci Gerda Gemündena (1998), který se fenoménem Ameriky a vlivem amerikanizace na německé kulturní prostředí dlouhodobě zabývá.

Druhá kapitola se pokusí čtenáři nastínit osobnost režiséra Wima Wenderse v kontextu německé nové vlny, jeho umělecký vývoj a určit důležité momenty v jeho tvorbě. Dále se zaměřím na charakteristiku jeho vizuálního stylu, přičemž důležitou roli budou hrát inspirační zdroje – ať už umělecká díla či samotné osobnosti – které na Wima Wenderse měly trvalý vliv a jejichž odkaz je v jeho filmových dílech stále patrný.

Následující třetí, čtvrtá a pátá kapitola budou pro mou práci stěžejní, neboť v nich dojde k propojení poznatků a zkušeností, které jsem během několika let nasbírala, s cílem podrobně vykreslit a analyzovat Ameriku podle Wenderse, tedy obraz Ameriky ve všech jeho filmech, které mi jsou dostupné. Tuto analýzu bych ráda opřela o dvě práce, které mi pomohly identifikovat hlubší souvislosti a určitý vývoj ve Wendersově pojetí Ameriky, a sice Platónův mýtus o jeskyni a Baudrillardův esej *America* (1988). Tvrdím, že obraz Ameriky ve filmech Wima Wenderse není ustálený a neměnný, ale proměnný fenomén, jehož změny lze vysledovat i skrze soudobé práce z oblasti společenských věd, které Ameriku a její soudobou situaci reflektují.

## Amerika jako stav mysli

Amerika. Slovo, které obklopuje tolik významů a generuje nespočet asociací. Slovo, které nepotřebuje žádných překladů. Název, který tomuto kontinentu udělil na počátku 16. století německý kartograf Martin Waldseemüller, přetrval až do současnosti, kdy bývá skloňován v každém jazyce a naplňuje jak odborné studie, tak i životy lidí, kteří možná nikdy nedostanou šanci se do této země podívat. Amerika fascinovala odjakživa. Obdiv se mísil se strachem z neznámého, vzrušením, očekáváním nového a nečekaného. Málokdo se dnes pozastavuje nad tím, že Amerika jsou v geografickém slova smyslu tři kontinenty: Severní, Střední a Jižní. Většině z nás se bezprostředně po vyslovení tohoto slova objeví asociace se Spojenými státy americkými. V našem povědomí je tato asociace nezvratně zakořeněna a v globálním kontextu by se dalo říct, že se jedná o kolektivně přijímanou geografickou chybu.

Ameriku počalo již od jejího objevení obestírat velké množství metafor, v nichž se zrcadlily lidské tužby, strachy, obavy a tajná přání. Amerika ani nemusela existovat jako reálný objekt; její imaginární, bájný obraz začal bujet a nabývat na síle v momentě, kdy zprávy o jejím objevení pronikly na evropský kontinent. Útržky zpráv a kusé informace se neorganizovaně a spontánně spojovaly a postupně začal z této hmoty vyvstávat a tvarovat se komplexní obraz Ameriky, jenž v každé zemi nabýval jiné podoby v závislosti na charakteru té které kultury. V běhu času však tyto obrazy začaly postupně dorůstat mýtických rozměrů, které položily základy americkému mýtu, jenž je pro nás, Evropany, stále živý, a který se stal i pilířem americké společnosti, v níž je mýtus o jejich vlastní zemi stále přítomný a funguje jako hnací motor jak jejího přirozeného vývoje jako státu, tak i života samotných Američanů.

Lidská imaginace a její schopnost vytvářet obrazy a mentální mapy se ukázaly být důležitým momentem v procesu formování moderní americké společnosti. Podle Daviese je Amerika zemí, která hledá svou minulost a předvídá svou budoucnost ve svých vlastních obrazech (DAVIES, 1996, s. 11). Dalo by se říct, že Amerika vystavěla sama

sebe na obrazových základech. Na počátku nebylo v případě Ameriky slovo, ale obraz. Obraz jí samé, který byl na americký kontinent importován jako produkt evropské obrazotvornosti společně s milióny imigrantů, kteří byli zlákáni obrazy této bájně a vzdálené země. Obraz stál i na počátku zrodu amerického národa, jak potvrzuje Rob Kroes, pro něhož „*národ, který sám sebe přestane zpodobňovat v obrazech, přestává být národem.*” (KROES, 1997, s. 25).

Obraz byl a stále je dominantním principem Ameriky. Na jeho základech byla Amerika vymyšlena, objevena a postavena. Cesta, kterou obraz Ameriky v našem evropském povědomí urazil, sleduje trajektorii vycházející ze snové říše lidského nevědomí a směřující do všemi sdíleného kolektivního vědomí. Obraz Ameriky není neměnný, ale proměnný, a to v závislosti na kontextu, v němž o této zemi uvažujeme. V neposlední řadě se obraz Ameriky proměňoval také v čase, a tento vývoj reflektoval vývoj evropského myšlení, vůči němuž se v opozici Amerika a americká identita formovala.

Začneme-li o Americe přemýšlet v dialektickém vztahu k Evropě, je třeba si v první řadě uvědomit geografické souvislosti. Amerika byla až do třicátých let dvacátého století značně izolovaná od vývoje v Evropě a zbytku světa (DIETRIKX, 1997, s. 169). Bariéra v podobě Atlantického oceánu byla sice překonatelná, ovšem za cenu dlouhého časového období stráveného na zaoceánské lodi. Tato izolace paradoxně přispěla k prohloubení a rozvinutí lidových představ o této zemi, v níž se sny mění ve skutečnost. Amerika v běžném povědomí nebyla skutečnou zemí, ale snovou realitou. Myšlenky na Ameriku, podnícené dobrodružnými fantaziemi vybuzenými představou týdnů strávených na moři, stimulovaly a provokovaly lidovou představivost.

Naše západní společnost je společností vizuální, což je patrné na tom, jaký význam je obrazům trvale přikládán. První obrazy Ameriky se začaly formovat bezprostředně po objevení amerického kontinentu a plně se začaly rozvíjet souběžně s jeho osidlováním. Na základě neúplných a často vyfabulovaných informací pocházejících od těch, kteří

Ameriku navštívili, a těch, jejichž rodinní příslušníci do této země odjeli za štěstím, se začalo vytvářet první obecné povědomí o této zemi. V prvních migračních vlnách byl obraz Ameriky do velké míry formován v kontrastu s vyspělou evropskou civilizací. Amerika tehdy byla modelem, vzorem pro upadající evropskou civilizaci. Příběhy o drsných a nehostinných podmínkách, s nimiž první osadníci museli bojovat, živily lidskou představivost a Evropané k těmto výjevům vzhlíželi jako ke spáse, cestě z apokalypsy, do níž se podle nich evropský kontinent řítí. Pro Evropu v období romantismu zosobňovala Amerika vznešenou divočinu, rajskou zahradu, jejíž prostá čistota a nezkaženost stály v opozici proti umělosti a přebujelosti evropské civilizace (GALEMA, 1997, s. 79). Amerika byla zemí, která naplňovala v té době módní ideál vznešeného divocha a která skrz svou čistotu nastavovala zrcadlo zkažené evropské společnosti. Jen z malé části osídlený a nezkrocený prostor Nového světa děsil a fascinoval zároveň; Amerika v dobách dobývání svého území poskytovala dostatek místa pro rozvoj lidské imaginace, pro níž v přeplněné Evropě už nebylo místo. Evropa přestala svým obyvatelům být dostatečně solidním zázemím, byla příliš známá, stará a probádaná na to, aby svým vyčerpaným potenciálem umožnila posun lidského myšlení zas o kus dál. Amerika toto umožňovala díky své ohromné rozloze, jež se vymykala lidským dimenzím vnímání prostoru, a volností a prázdnotou svého prostoru, který čekal na své podrobení a osídlení. Obrazy Ameriky byly v období konce devatenáctého století z velké části formovány naivními vizualizovanými představami pocházejícími na příklad z obrázků ve školních učebnicích. Annemieke Galema uvádí ve svém eseji příklad nizozemského emigranta Martina van der Heide, jenž ve svých autobiografických vzpomínkách mluví o kresbě vyobrazující americkou prérii, kterou našel mezi ilustracemi ve své učebnici a která ho nepřestávala fascinovat ani po padesáti letech života ve Spojených státech amerických (GALEMA, 1997, s. 81). Takové a podobné obrazy pocházející z plakátů a příruček paroplavebních společností, pozemkových spekulantů a realitních makléřů budovaly spolu se svědectvími úspěšných emigrantů evropské povědomí o Americe a položily základy americkému snu (GALEMA, 1997, s. 82).

K prvnímu posunu ve vnímání Ameriky došlo po skončení občanské války, kdy se Spojené státy americké staly Amerikou ve smyslu jednotného národního státního útvaru. S tímto terminologickým a formálním posunem došlo k důležité změně, která spočívala v sjednocení jednotlivých států – dříve volně svázanými politickými entitami – pod jednotným rámcem s názvem „Amerika” (BANKS, 2008, s. 22). Slovy Russela Bankse Amerika:

*„Je téměř mýtická a ukazuje svým kostnatým prstem zpět k evropskému objevu tohoto kontinentu, pozměňujíc tento „objev” v jeho vlastní obraz, který již není pravdivý ve vztahu k faktům, jež přetvořily naši třepotající se národní identitu v posvátný plamen. Tento moment byl utvrzen ve dvacátém století, kdy se Amerika stala důležitým hráčem na světové scéně počínaje španělsko-americkou válkou, která zahrnovala anekci Kuby a Filipín a vypuzení Španělů z jejich sféry vlivu v Karibiku (BANKS, 2008, s. 22).”<sup>1</sup>*

Vítězstvím ve španělsko-americké válce Amerika potvrdila svoji roli světové koloniální velmoci a utvrdila samu sebe ve své výjimečnosti. Tento nově se rodící pocit amerického excepcionalismu se stal jedním z paradigmat americké politiky dvacátého století navazující na politiku izolacionalismu, podložené izolovanou polohou Spojených států amerických na politické mapě světa. V důsledku tohoto významového posunu se původní obraz Ameriky, který dříve v myslích Evropanů představoval snovou zemi obestřenou tajemstvím a obehnanou těžko prostupnou bariérou, přetransformoval v zrcadlo, jenž v sobě odráželo nesplněné lidské tužby a přání. Zatímco ještě v době osvícenství byla Amerika kontinentem, který z velké míry čekal na své doobjevení a

---

<sup>1</sup> Originální verze citátu: “It’s more nearly mythical and points a bony finger back to the European discovery of the continent, remaking that “discovery” in its image, no longer true to the facts of the matter in all their complexity. It was a Civil War that turned our flickering national identity into a sacred flame. And that was reinforced in the twentieth century when America became a player on the world stage, starting with the Spanish American War, as we call it, which involved the taking over of Cuba and the Philippines and expelling the Spanish from their sphere of influence in the Caribbean.” BANKS, RUSSEL. *Dreaming Up America*. New York. 2008, s. 22.

doosídlení, koncem devatenáctého století mýtus vznešené divočiny padl pod náporom migračních vln.

Amerika se stala katalyzátorem lidských snů, zrcadlem sebepoznání a protiobrazem toho, co se dělo na evropské půdě. Amerika se stala hřištěm pro lidskou imaginaci (GEMÜNDEN, 1998, s.19). Amerika se stala svým vlastním, mocným obrazem – americkým snem. Idea amerického snu zapustila kořeny nejen v nově vznikající americké společnosti, ale i v evropské kultuře. Pro milióny Evropanů se stal americký sen důvodem, proč se rozhodli opustit přeplněná evropská města, chudý a pomalu zmírající venkovský život, utéci od nezaměstnanosti i rostoucího sociálního napětí. Nový svět byl v očích imigrantů „skvělou zemí pro ty, kteří se chtěli živit vlastníma rukama” za tu cenu, že se rozhodnete opustit svoji zchudlou vlast, přizpůsobit svou vlastní kulturu a pilně a vytrvale pracovat. Pokud tyto předpoklady budou splněny, práce by měla brzy přinést své plody, neboť pilířem amerického snu je předpoklad, že sociální mobilita je možná (GALEMA, 1997, s. 86-87).

Na rozdíl od Evropy nabízela Amerika možnost restartovat svůj vlastní život; začít ho znovu budovat od píky. Mýtus nového začátku je srdcem amerického snu a je ve své podstatě i odpovědí na otázku, co to znamená být Američan (BANKS, 2008, s. 39). Být Američan znamená umět se odstříhnout od minulosti a začít znovu. A znovu. Mýtus amerického snu je mýtem o nové identitě a nových začátcích, kterých se dostane každému bez rozdílu. Jedinečnost amerického snu spočívá v tom, že je sněn lidmi na celém světě a zároveň leží jako základní kámen v základech americké společnosti. Uvažujeme-li zde o fenoménu amerického snu, je třeba si uvědomit, že není neměnný, ale existuje v nespočtu variací v závislosti na tom, kým je sněn a za jakých historických okolností. Jeho jádro avšak zůstává neměnné a všeobecně platné.

Russel Banks se domnívá, že podstatou amerického snu je cesta na Západ (BANKS, 2008, s. 40). Fenomén cesty se tak stává významným prvkem v kontextu amerického snu a vizualizace Ameriky. Cesta byla prvním předpokladem objevení Ameriky a stála i u



jejího zrodu jako moderní demokratické společnosti. Na americký Západ mířili v mnoha vlnách Evropané zlákáni bohatstvím, které Nový svět nabízel a skýtal. V neposlední řadě zosobňuje Cesta na Západ i dobývání a kolonizaci amerického Západu americkými přistěhovalci. V americké mentalitě je zakořeněna distinkce mezi Západem a Východem a cesta z Východu na Západ bývá vnímána jako určitý druh přechodového rituálu, jenž spočívá v překonání několika stovek mil skrze severoamerický kontinent, opuštění důvěrně známé krajiny a vydání se všanc neznámé a neprobádané divočině (BANKS, 2008, s. 41). Taková cesta nejenže sleduje trajektorii evropských objevných a dobytelských cest do Ameriky, ale metaforicky znázorňuje cestu lidského vědomí zpět do svého nevědomí, cestu za sebepoznáním, pochopením vlastních kořenů a znovunalezením své identity. Dobývání Západu také nikdy nebývalo v americké ani evropské imaginaci vyobrazováno jako kolonizace nebo násilné osidlování. Ve filmech a v literatuře bývá osidlování Západu racionalizováno jako přebírání něčeho, co již kolonizátorům dávno patřilo a co si legitimně berou pod svou správu (BANKS, 2008, s. 43).

Cesta na Západ nikdy nebyla v evropské ani americké mytologii asociována s pácháním násilí a nespravedlnosti; byla vždy oprávněná a Bohem posvěcená. Stejně tak i dopisy imigrantů nově usadivších se v Americe jen zřídka obsahovaly stížnosti, stýskání či odkazování na negativní životní momenty. Na základě těchto zkazků si Evropané vizualizovali Ameriku jako zemi mléka a medu, zemi hojnosti a rovnosti (GALEMA, 1997, s. 87). Stejně jako cesta na americký Západ, je i cesta do vlastního nevědomí cestou v naší západní kultuře ospravedlnitelnou a pozitivně hodnocenou. Zejména v současné době je velký důraz kladen na individualitu, individuální přístup, harmonickou a vyrovnanou osobnost. Hledání vlastního místa ve společnosti a vlastní identity se přikládá velký význam; jedinci, kteří toto prohlásí za svůj životní projekt, jsou všeobecně tolerováni, ne-li privilegováni, což skrze své hrdiny zrcadlí ve svých filmech právě Wim Wenders.

Cesta na Západ metaforicky znázorňuje i svobodu, jež je v této cestě obsažena. Jít na

Západ byla již od momentu objevení severoamerického kontinentu pro každého volba, ne nutnost. Výměnou za opuštění jistot a důvěrně známého prostoru dostal jedinec možnost vybudovat si vše od začátku na vlastním kusu země. Spolu se svým životem dostal přistěhovalec šanci vybudovat i komunitu založenou na demokratických principech svobodné společnosti, o níž snil. Americký sen takto zabalený začal ve dvacátém století distribuovat filmový průmysl ve westernech, které formálně následují tuto šablonu; westerny nikdy neodkazují na minulost, vždy hledí kupředu, a tím jsou jedním ze ztělesnění amerického snu (BANKS, 2008, s. 44). Jsou to právě westerny, které hrály podstatnou roli v procesu formování obrazu Ameriky, jak ji ve své tvorbě vizualizoval Wim Wenders.

K dalšímu obratu, který pozměnil a posunul evropské vnímání Ameriky, došlo po druhé světové válce. Druhá světová válka byla historickou událostí, do níž Spojené státy americké vstoupily s odhodláním nejen hájit svou suverenitu a nezávislost, ale i zachránit svět od hrozby nacismu. Americká zahraniční politika vstupem do války opustila své paradigma izolacionalismu a vtělila se do role ochránce utlačovaných a ponižovaných ve zpustošené Evropě. Tuto změnu v zahraniční politice Ameriky reflektovala nejen přítomnost amerických vojáků v Evropě, ale i *Marshallův plán*, jenž byl do Evropy uveden. Po skončení druhé světové války se Spojené státy americké staly novodobou koloniální velmocí, která se svých sférách vlivu uplatňovala role shovívavého protektora a zajišťovatele materiální pomoci. Ačkoli se nabízená pomocná ruka týkala celé Evropy, je zde třeba připomenout katastrofální situaci Německa po druhé světové válce, na jehož rekonstrukci byla americká pomoc cílena, díky níž došlo k prohloubení vztahu mezi těmito dvěma zeměmi. Vztahu, který po válce ztratil vzájemnost a nabyl rysů jednosměrného vykořisťování (BAYER, 1997, s. 145-147).

Spolu s příchodem amerických vojsk vpadla do Evropy i americká kultura s razancí, jež kopírovala mocenské praktiky americké zahraniční politiky. Období po druhé světové válce odstartoval proces postupné amerikanizace Evropy skrze komercializaci a komodifikaci americké kultury následované importem amerických produktů na evropský

trh. Pojem amerikanizace začal být ve společenských vědách používán od padesátých let dvacátého století a označuje stoupající vliv americké kultury na evropský trh a její postupnou infiltraci do každodenních životů Evropanů (DIETRIKX, 1997, s. 172). Amerikanizace se stala jedním z hlavních a důležitých nástrojů amerického kulturního imperialismu, který nezasáhl jen evropské území, ale týkal se celého světa. Americké filmy, Coca-Cola, žvýkačky a vizuální podoba amerických reklam tak zaplavily celý svět a staly se určující ikonografií, která fascinovala a vnesla svěží vzduch do zkostnatělých struktur poválečné Evropy.

Nutno podotknout, že období po druhé světové válce nebylo pro Evropu prvním střetnutím s Amerikou a americkou kulturou. Gemünden uvádí, že v případě Německa býval obraz Ameriky kontinuálně reartikulován již od konce devatenáctého století, a to nejen pod vlivem technologického rozmachu, který v Americe v té době nastal, ale i po umělecké stránce. Obraz Ameriky a importovaný „americký duch“ vyzýval již delší dobu k přeformulování tradiční role umění ve společnosti:

*„Americké filmy, jazz, charleston, box a divácky vděčné sporty zaplavily Německo a byly nadšeně přivítány německými obyvateli odhodlanými odhodit svou vlastní minulost. Obzvláště americký film oslavující ideje spotřebního způsobu života a materiální hojnosti spolu s postavou Charlie Chaplina se stali ikonami opravdově demokratické a rovnostářské společnosti. Anton Kaes poukazuje na to, že to byla právě berlínská avantgarda, která vnímala americkou masovou kulturu jako „moderní lidovou formu kultury, jež vyrostla z potřeb obrovské urbánní populace.“ Americká kultura představovala pro německé intelektuály nástroj radikální modernizace a demokratizace jak německé kultury, tak i života.”<sup>2</sup>*

2 Originální znění citátu: “American cinema, jazz, the Charleston, boxing, and spectator sports flooded Germany and were enthusiastically welcomed by Germans eager to put behind their recent military past. Particularly the movies celebrated ideas of consumption and material abundance, and Charlie Chaplin became the icon of a truly democratic and egalitarian culture. As Anton Kaes has shown, it

Ve dvacátých letech došlo pak k dalšímu obratu v obrazu Ameriky na evropské půdě. Avantgarda, pro níž představovala americká kultura zpočátku opozici k té evropské, tradiční, se začala postupně od svého okouzlení americkým elementem odvracet v souvislosti s tím, jak se jazz, sporty a americké filmy začaly dostávat pod křídla kapitalistické výroby. Amerika, která se stala vzorem pro německý průmysl, ve dvacátých letech konotovala technologický rozvoj a pokrok a racionalizaci průmyslové produkce. „Americký zázrak” - ekonomický i technologický boom následující období ekonomického propadu a krize – se v Evropě stal obdivovanou a obecně přijímanou šablonou, se kterou se evropské státy snažily vzkřísit svou ekonomickou situaci poté, co i Evropu zasáhly důsledky americké krize (GEMÜNDEN, 1998, s. 21).

Jestliže americká kultura zcela zaplavila po druhé světové válce celou Evropu, v případě Německa byly důsledky těchto přílivových vln několikanásobně vyšší. Německo, které bylo po válce kompletně zdevastované, se k Americe obracelo jako ke své poslední spáse a živelně absorbovalo vše, co z bohatého a rozvinutého Západu přicházelo. Amerika byla pro Německo nejen zemí snů, ale i Velkým Bratrem, ochráncem a živitelem.

K rozšíření americké kultury na území Evropy přispěl v padesátých letech rozvoj masmédií a zejména pak nástup televize a televizní kultury (DIETRIKX, 1997, s. 174). Obzvláště pro Německo znamenal příliv americké pomoci a kultury závan svěžího vzduchu, který s sebou přinesl nejen prostředky na obnovu země, ale i nové šance a impulzy pro uměleckou tvorbu.

Jak poznamenává ve své práci Gerd Gemünden, amerikanizace Německa zasáhla a poznamenala celou jednu generaci:

*„Celá generace – jedinců narozených přibližně po roce 1938 –*

---

*was especially the intellectuals who understood American mass culture 'as a modern folk culture that grew out of the needs of large urban masses... the Berlin avantgarde saw American mass culture as a vehicle for the radical modernization and democratization of both German culture and life'".* GEMÜNDEN, GERD. *Framed Visions: Popular Culture, Americanization and the Contemporary German and Austrian Imagination*. USA. 1998, s. 21.

*byla vychovávána americkou kulturou, a to od svého raného dětství. Tato generace by se dala charakterizovat svým komplexním a ambivalentním přístupem k americké populární kultuře a politice Spojených států amerických. Spletitost těchto postojů vyšla najevo až v době, kdy jedinci této generace vešli do šedesátých let. Jelikož Američané osvobodili Německo – což bylo něco, čeho Němci nebyli sami schopni – přijali Němci americký model do té míry, že stranili Američanům na svůj úkor. Thomas Elsaesser tento stav myslí přirovnal ke Stockholmskému syndromu, kdy oběť začne být vděčná svým únoscům za to, že na ni neuplatňují svou rozhodovací moc nad životem a smrtí (GEMÜNDEN, 1998, s. 23).”<sup>3</sup>*

Hlavními vývozními artikly americké masové kultury, které byly živelně exportovány do celého světa, byly filmy, Coca-Cola, komiksy, Walt Disney a hudba. Tyto artefakty následně podmiňovaly formování poválečného obrazu Ameriky v evropské mentalitě zejména u generace, která vyrůstala v padesátých nebo šedesátých letech. Tato generace se svým způsobem ocitla odstřižená od ideálů a hodnot generací předešlých. Takoví jedinci se ocitli ve vzduchoprázdnu, které trosky zašlé slávy předválečného Německa nemohly zaplnit. Jedinou kompaktní a silnou kulturu představovala kultura americká, kterou okolnosti druhé světové války neohrožily. Naopak, tím, že druhá světová válka zavinila kompletní destrukci Evropy a konec její nadvlády nad zbytkem světa, se uvolnilo místo pro nové kulturní paradigma.

V Německu se nově vzešla generace těch, kteří druhou světovou válku zažili jen v

3 Originální verze citátu: “What is new here is that an entire generation – roughly those born after 1938 – was brought up with American popular culture from its members' earliest childhood on. This generation is characterized by particularly complex and contradictory attitudes toward the culture and politics of the United States – complexities that only became apparent when this generation came of age in the late 1960s. Since the Americans liberated Germany from fascism – something the Germans had failed to do themselves – the Germans had internalized the American model to the point of siding with them against themselves. Thomas Elsaesser has compared this state of mind to what psychologists call the Stockholm Syndrome, in which hostages become grateful to their captors for not exercising their power over life and death...” GEMÜNDEN, GERD. *Framed Visions: Popular Culture, Americanization and the Contemporary German and Austrian Imagination*. USA. 1998, s. 23.

rámci raných dětských zážitků, snažila od dědictví předchozích generací radikálně odstříhnout. Stejně tak hledali představitelé této generace cesty, jak se vyrovnat s vědomím, že národ, jehož jsou součástí, má na svědomí nacismus a holokaust. Jediné východisko se pro ně ukázalo být upnout se na americkou populární kulturu, jež svou bezstarostnou hravostí a historickou nezátížeností nebyla břemenem, ale povznášela a inspirovala, a přitom umožňovala na chvíli zapomenout na vlastní minulost a schovat se pod ochranná křídla fantazie (GEMÜNDEN, 1998, s. 196).

V úvahách zabývajících se vlivem americké kultury na tu evropskou v období po druhé světové stránce bývá častokrát v historické perspektivě vztah Německa a Ameriky přirovnáván k tomu sourozeneckému, a to na základě několika podobností. Russel Banks zdůrazňuje protestantské kořeny, které k sobě obě země poutají. Nahlíženo pod zorným úhlem geografie, obě země také lokalizují svou polohu na mapě světa v její severní části, což může být v případě Ameriky důsledek působnosti imigrantů příšlých právě z Německa (BANKS, 2008, s. 73). Obě země na sebe nahlíží jako na maskulinní útvary a vazba mezi nimi je až nápadně podobná intenzivnímu mužskému přátelství, kterému se ve svých filmech věnuje Wim Wenders.

Nástup televize v padesátých letech dvacátého století a její vpád do lidských životů znamenal velký obrat v otázce vizualizace Ameriky na evropském kontinentu. Obraz ztratil na své exkluzivitě a stal se všeobecně a snadno dostupný. Evropské domácnosti začaly být zahlcovány importovanými obrázky, které podněcovaly produkci nových vizí Ameriky. Paradoxně, stejně jako v dobách před příchodem televize, docházelo i nyní k formování nové mytologie, mýtu o Americe jako zemi hojnosti.

Příchod televize souvisel s rozvojem novodobého konzumerismu, který se po skončení druhé světové války probudil k životu. Americký konzumní styl života zasáhl Evropu stejně tak jako druhá světová válka - nečekaně. Zatímco ve svých začátcích Amerika představovala nekonečný, prázdný prostor, který stimuloval evropskou imaginaci, od padesátých let dvacátého století byl tento prostor postoupen obrazům z reklam, filmů, plakátů, časopisů a televize. Amerika se stala zemí překypující obrazy, jež

začala nekontrolovaně exportovat do celého světa. Svobodě evropské obrazotvornosti bylo učiněno zadost. Evropská obrazotvornost se stala vězněm amerického konzumerismu, který postupně stravoval a otravoval celý svět. Americká vizuální kultura vstoupila na evropskou půdu v momentě, kdy byla evropská identita nejvíc otřesená a zranitelná. Po druhé světové válce se evropská svrchovanost ocitla ve svých vlastních troskách a obnova z jejích vlastních zdrojů se zdála nemožná.

Americká populární kultura a její produkty se staly především záležitostí generace dětí narozených v posledních letech války, které dostaly šanci být americkou vizuální kulturou formovány od svého raného dětství. Nejen v Německu, ale i ve všech ostatních zemích Evropy nabízely obrazy pocházející z Ameriky úlevu a útěk od mizérie a šedi každodenního života. Nejen děti, ale i dospělí se k ní uchýlovali jako ke spáse a vysvobození; americká kultura nebyla považována za nástroj koloniální nadvlády a prostředek kontroly lidského vědomí i nevědomí, jimiž ve skutečnosti byla, ale za únik od reality. Američané byli v Evropě uvítáni s otevřenou náručí a s nimi vše, co s sebou přinesli.

Amerika se stala zemí vnímanou zejména skrze televizní obrazovky, přičemž množství obrazů, které denně vyprodukovala, se vymykalo lidským dimenzím. Autentické vzpomínky a zkušenosti z doby před a během druhé světové války, byly odsunuty stranou a byly nekriticky nahrazeny již vyprodukovanými, bezstarostnými obrázky z amerických filmů a komiksů. Evropská imaginace byla odsunuta na vedlejší kolej, stejně jako byla zapomenuta vizuální podoba Ameriky, která byla obyvateli Evropy vytvořena před druhou světovou válkou.

Evropa se po druhé světové válce ocitla plně pod kontrolou amerického impéria, jímž se Spojené státy americké staly. Pro milióny lidí na celém světě, které snily svůj americký sen, byla Amerika zemí nekonečné hojnosti. Vzhledem ke zrychlení a zefektivnění mezinárodní dopravy se již nezdála tak nedostupná a vzdálená jako koncem devatenáctého století, kdy do Ameriky proudily tisíce lidí zmámených vidinou snadného

získání práce, brzkého zisku a života v luxusu. I přesto, že počet lidí, kteří si tuto cestu nemohli dovolit, nijak dramaticky neklesal, nabyl obraz Ameriky v evropském povědomí znatelně zřetelnějších a jasnějších kontur. Obrazy amerického života zaplavovaly německé a jiné domácnosti a infiltrovaly se do běžných lidských životů.

Spolu s nástupem a rozvojem filmového průmyslu se změnil i statut obrazu. Zatímco předtím byl obraz symbolem luxusu díky své nesnadné napodobitelnosti, televize tento statut degradovala a zbavila ho jeho výjimečnosti. Jak v Americe, tak v Evropě začali lidé žít obklopeni obrazy z reklam, filmů, televizních pořadů nebo časopisů, které si vytvářely svůj vlastní, všeobecně srozumitelný komunikační systém. Obraz se stal v období po druhé světové válce hlavním komunikačním prostředkem, jenž byl s entusiasmem přijímán všemi, kteří s ním přišli do kontaktu. Americká populární kultura, jejíž byl obraz hlavním výrazovým prostředkem, byla německými intelektuály i představiteli mladé, nastupující generace využívána jako možnost, jak přepsat vývoj Německa v prvních poválečných letech a jemu předcházející historii Třetí říše (GEMÜNDEN, 1998, s. 199).

Koncem šedesátých let se vztahy vůči Americe naplnily ambivalencí. Importovaný konzumerismus dosáhl té míry, že zaplavil všechny kouty Evropy. A evropská identita – dá-li se o něčem takovém hovořit – se spolu s těmi národními ocitla pod příkrovem té americké, která byla evropskou většinou s nadšením a nekriticky přijímána. Ambivalentní postoj vůči Americe a všemu americkému souvisel v neposlední řadě s počátkem války ve Vietnamu, která odstartovala silné hnutí odporu proti americké zahraniční politice nejen na půdě Spojených států amerických, ale i ve zbytku světa. Americkému imperialismu byla zasazena první rána. Poprvé začala být kriticky hodnocena i americká expanzivnost, její praktiky koloniální a nabubřelé moci i všudypřítomnost americké populární kultury. Michael Rutschky tuto ambivalenci v pocitech vůči Americe popisuje v následujících slovech:

*„Američané nám zavedli humanismus, civilizaci a demokracii. S*



*mnoha lidmi z mé generace jsem sdílel přesvědčení, že tento americký import byl nadřazen tomu domácímu. A přesně toto přesvědčení bylo to, co podnítilo protesty proti válce ve Vietnamu: jen lidé, kteří zažili Američany jako štědré osvoboditele, a za to je ctili, mohli být šokováni, že ta skvělá a svobodná země Spojených států amerických byla schopna tak krutě mučit malý asijský národ. Byla to právě tato ztroskotaná milostná aférka spolu s novými oslepujícími obrazy utrpení, které vedly k vzniku anti-amerikanismu usilujícímu o demaskování premisy o obrazu Ameriky jako svobodné a skvělé země. Stejně jako tento předpoklad bylo i vše, co nás Amerika naučila o lidskosti, civilizaci a demokracii, nesmysl.”<sup>4</sup>*

Reakce na americkou válku ve Vietnamu byly v Evropě opravdu silné a radikální. V Německu se o okolnostech americké expanze a amerických imperialistických praktik podle názoru Gerda Gemündena často přemýšlelo v paralele k německému nacismu (GEMÜNDEN, 1998, s. 29). V perspektivě revolučního roku 1968 se dostalo i na první kritické přehodnocení překřtěné na „Hodinu nula”, čímž bylo myšleno období bezprostředně následující po pádu nacismu v Německu a ve zbytku Evropy. Studentské protesty postupně odhalovaly oportunistické kořeny zahraniční politiky Spojených států amerických po druhé světové válce, jejichž podpora mířila zejména na upevnění amerických pozic ve svých vlastních sférách vlivu. Gemünden tvrdí, že na příklad proces denacifikace Německa byl pro Ameriku méně důležitý než industrializace, která měla americkou část Německa vybavit a posílit proti potenciálním soupeřům z východu v

---

4 Originální znění citátu: “The Americans introduced humanity, civilization, and democracy. With many people of my generation I shared the conviction that these imports were clearly superior to the domestic products. But this conviction was precisely what determined the passionate protest against the war in Vietnam: only a people that had experienced the Americans as generous liberators, and that had learned to love them could have been so shocked by the way the great, free United States of North America could torture a small Asian people in such a cruel fashion. It must have been the disappointed love affair; together with the new, blinding images of misery, which led to an outbreak of anti-Americanism that could find no limit to unmasking that the “free and great America” was actually a phantasm – and thus everything else it ever taught us about humanity, civilization, and democracy.” RUTSCHKY, MICHAEL in: GEMÜNDEN, GERD. *Framed Visions: Popular Culture, Americanization and the Contemporary German and Austrian Imagination*. USA. 1998, s. 28.

období studené války (GEMÜNDEN, 1998, s. 29). Tyto kritické úvahy z konce šedesátých let se snažily najít pro Německo vlastní cestu vyrovnání s minulostí a vyznačovaly se až sebemrškačskou upřímností k vlastní zemi. Jedním z jejích východisek bylo zjištění, že na rozdíl od předválečného kolonialismu byl americký poválečný kolonialismus nekriticky a dobrovolně přijat ať už Německem, či jinými zeměmi, na než byl zaměřen. Proto také byly tyto kritiky často doprovázeny pocity sebenenávisti a viny (GEMÜNDEN, 1998, s. 32). I přes tuto ambivalenci přítomnou jak v postojích vůči Americe, tak i v jejím obrazu v evropském povědomí dorostla Amerika do velikosti celosvětového fenoménu, v němž vedle sebe existovaly jeho pozitivní i negativní aspekty (DIETRIKX, 1997, s. 180).

S koncem studené války se Amerika stala jedinou vládnoucí mocností na západní polokouli (BANKS, 2008, s. 22). I přes fakt, že byla mnohými nenáviděna, a že fenomén amerického snu prošel od druhé světové války několikerým kritickým přehodnocením, její vedoucí pozice na poli světové politiky a role kulturní velmoci světa zůstaly v podstatě neotřesitelné, a to až do dnešní doby.

Obraz Ameriky převažující v současné době je ve znamení postmodernismu. Podle Gerda Gemündena je postmodernismus:

*„... pokrokem v literatuře a filmu, jenž považuje populární kulturu za hodnou výzvy směrem ke kánonu „vysokého umění“. Tento pokrok je patrný v architektuře (v níž byl také poprvé zaznamenán), hudbě, divadle, tanci a performativních uměních. Mimo to, že usiluje o smazání hranic mezi masovou kulturou a vysokým uměním, se snaží posunout a zpochybnit ustálené hranice mezi minulým a přítomným, kanonizovaným a okrajovým, simulovaným a skutečným.”<sup>5</sup>*

5 Originální znění citátu: “Postmodernism is understood as a development in literature and film that takes seriously the validation of popular culture as a challenge to the canon of high art, a development that can also be seen in architecture (in which the term was first applied), music, theater, performance, and dance. Beyond blurring the lines between mass culture and high art, it also questions the lines

Postmoderní obraz Ameriky lze mimo jiné nalézt i v pracích Wima Wenderse a Jeana Baudrillarda, o nichž budu podrobněji hovořit později. Postmoderní vize společnosti a světa vůbec lze nalézt i v mnoha dalších pracích – ať už v knihách nebo filmových dílech – v nichž se jejich autoři snaží rozkrýt perspektivy, jež můžeme v blízké budoucnosti očekávat. Postmoderní vize se ve svém jádru táže, zda je Amerika budoucností Evropy. Tato otázka je její základní premisou a inspirací zároveň. Postmoderní obraz Ameriky vychází z takového obrazu Ameriky, jaký vznikl v minulosti, bere v potaz jak jeho pozitivní, tak i negativní aspekty a hledá v něm východisko pro současný stav Evropy. Postmoderní obraz Ameriky by díky svému širokému záběru mohl být odpovědí na to, jak bude vypadat Evropa v budoucnosti a kudy její vývoj povede.

Jak jsem v této kapitole poukázala, obraz Ameriky byl proměnný v závislosti na čase a historických okolnostech. Jeho jádro však zůstalo neměnné. Obraz Ameriky se v povědomí lidí formoval ve vztahu k amerického snu, jakožto základnímu principu, na němž povstala americká společnost jako celek. Fenomén amerického snu byl od svého začátku prchavá idea a je až s podivem, že něco tak letmého a neuchopitelného stálo a stále stojí v základech něčeho tak ohromného, jako je americká společnost.

Amerika je bezpočtem metafor, které v běhu času přibývají geometrickou řadou. Amerika je sen o svobodě, o svobodné a beztřídní společnosti; neznámá a tajemstvím opředená krajina; sen o práci a spravedlivém zisku; sen o společenské mobilitě; příležitost, která čeká na všechny; sen o novém začátku; sen o lepším životě; zrcadlo našich tužeb; země hojnosti; katalyzátor našich životních frustrací i cesta ať už zpět po časové ose do dob našeho dětství, v němž jsme svět vnímali jen na základě obrazů, nebo do našeho nevědomí. Tyto a další metafory jsou Amerika. Tato země zosobňuje a vždy zosobňovala lidské naděje, sny a tužby. Každý má ve svém vědomí svou vlastní Ameriku, která reflektuje jeho životní pocity.

---

*between past and present, between the canonized and the marginal, and between the simulated and the real.” GEMÜNDEN, GERD. Framed Visions: Popular Culture, Americanization and the Contemporary German and Austrian Imagination. USA. 1998, s. 38.*

Obraz Ameriky je těžko postižitelný, protože vychází z lidské imaginace a je závislý na naší paměti. Amerika byla již v dobách krátce po svém objevení vyobrazována na základě informací pocházejících ze vzpomínek a postřehů jedinců, kteří tuto zemi navštívili. Jedinci, kteří tyto střípky informací reflektovali určitým způsobem ve svých uměleckých dílech, byli prvními, kdo ideu Ameriky a amerického snu zhmotnili. Pro obyvatele této rozlehlé země byla Amerika myšlenkový koncept, který oni sami nedovedli převést do vizuální řeči. Amerika je stav mysli, a to jak pro Američany, tak i pro zbytek světa.

Amerika i přes svou silnou ideovou podstatu měla a stále má neoddiskutovatelný faktický vliv na kulturu i na politiku ve světě. Její síla a dosah jsou neuvěřitelné, budeme-li brát v úvahu, jaký její negativní obraz v dnešním světě díky intervenční zahraniční politice a povýšenému chování bývalé koloniální velmoci má. Ideová podstata Ameriky a její činy v národním i světovém kontextu nemohou být více v rozporu. Amerika nám dává šanci ji milovat i nenávidět současně. Její schopnost uchovat si v sobě balanc těchto pozitivních i negativních aspektů je obdivuhodná.

O Americe a jejích obrazech vzešlých z evropské obrazotvornosti je třeba přemýšlet i v dimenzích plynoucího času. Amerika – ve formě fenoménu Nového světa - byla nejdřív ideou, která došla zhmotnění až v patnáctém století, tedy poté, co ji objevil Kryštof Kolumbus. I když byl nový kontinent pravděpodobně objeven již o několik století dříve Vikingy, teprve po Kolumbově objevu našla Amerika své místo v evropské imaginaci. Tato zhmotněná idea Ameriky jako země nekonečných a neomezených možností, která byla koncem devatenáctého století kategorizována jako „americký sen“, nebyla však nikde ani nikým kodifikována, ani zaznamenána tak, aby mohl být sledován její vývoj. I přesto, že zde neexistuje jednotná definice amerického snu a ani sami Američané neví, co přesně jejich americký sen obnáší, je tato myšlenka stále živá jako žádná jiná. K ničemu jinému se Američané tak nevztahují jako právě k americkému snu. Americký sen je pýcha a cíl každého Američana a byl i cílem pro Baracka Obamu, jehož

prezidentská kampaň v roce 2008 byla na oživení upadající víry v koncept amerického snu postavena. Sám název je jako nálepka, jako prázdná nádoba a poskytuje nám prostor pro to ho naplnit. Stejně taková je i idea Ameriky; prázdná a plná významů zároveň. Sen o svobodné společnosti a mobilitě napříč společenskými třídami je natolik mocný, že překrývá skutečnost, která americkému snu protiče.

Dalším problémem, na nějž narazíme v našich úvahách, je právě pomíjivost a nevyzpytatelnost lidské paměti. Pokud byla Amerika vystavěna na základě něčeho tak relativního a efemérního, jako jsou lidské vzpomínky a sny, do jaké míry lze věřit obrazům, které nám prezentují evropské filmy inspirované Amerikou? Je tento obraz, založený na sekundární zkušenosti s americkými filmy a časopisy a nepodložený vlastní autentickou zkušeností, pravdivý? Tato otázka je jednou z prvních a zároveň nejdůležitějších, které si v této práci pokládám.

## Amerika, Wim Wenders a německá nová vlna

Wim Wenders patří ke generaci, která se narodila buď na sklonku druhé světové války, nebo krátce po ní, a která byla touto skutečností předurčena k životu v Německu, které se stalo svobodnou zemí pouze na tak krátkou dobu, jež byla nutná k rozparcelování této země na západní a východní část. Wim Wenders se narodil čtrnáctého srpna 1945 v Düsseldorfu, jeho rodina se ovšem spolu s ním krátce po jeho narození přestěhovala nejdříve do oblasti poblíž Benrathu a poté – to byly Wimovi čtyři roky – do Koblenze. Jeho otec byl lékař, a tak si malý Wim již od raného věku zkusil žít na cestě, což se o několik let později stane jeho životním mottem a vtiskne do jeho režijního stylu tak silně, že se stane nezaměnitelný s tvorbou jeho dalších soukmenovců.

Vyrůstat ve válkou zdevastovaném Německu byl pro Wima Wenderse silný zážitek, na nějž vzpomíná ve svém eseji *Talk About Germany*: „*Mé první vzpomínky jsou ty na sutiny. Hromady sutě, komíny ukazující směrem k nebi jako prsty na ruce, tramvaj projíždějící skrz hory sutin. Toto byl v té době můj svět. Ale jako dítě jsem toto přijímal. Tak, jak to bylo.*”<sup>6</sup>.

Stejně jako ostatní z Wendersovy generace, i Wim se snažil nalézt nějaké východisko z této bezvýchodné situace. Únikem před všudypřítomnými obrazy zkázy, totální destrukce, poválečného skepticismu a ztráty iluzí se mu stala americká konzumní kultura a zboží, které chrlila. Amerika našla v Německu věrného soudruha a navíc obrovské odbytiště pro vlastní produkty. Vzhledem k vyprahlosti tradiční německé kultury a nedostatku kvalitních a inovativních uměleckých osobností se impakt americké populární kultury na tu německou obešel bez větších překážek. Ekonomické záměry amerického zábavního průmyslu navíc šikovně doplňovaly ty politické, které potvrzovaly západní část Německa jako součást americké sféry vlivu v rámci nově přerozdělené Evropy. Co se německého filmového průmyslu týče, neexistovaly v něm

<sup>6</sup> Originální znění citátu: “*My earliest memories are of rubble. Heaps of rubble. Chimney stacks pointing up at the sky like fingers. A tram weaving its way through mountains of rubble. That was the world. As a child you take it as you find it.*” WENDERS, WIM. *On Film*. London. 2001, s. 434.

žádné kvóty, jež by v Německu upravovaly či nějakým způsobem limitovaly příliv amerických filmů na trh (ELSAESSER, 1989, s. 12). A představitelé amerických distribučních společností sami vznik jakýchkoli kvót – zcela pochopitelně – nijak neiniciovali.

Americký filmový průmysl se stal nástrojem uplatňování a potvrzování moci a vykořisťování lokálních trhů v zemích jeho vlivu. Stejně jako na politickém poli, i na tom kulturním se Amerika stala světovou koloniální velmocí, která svou nadvládu utvrzovala a sama před sebou racionalizovala domnělým dobrosrdečným gestem dokazujícím péči, ale zároveň i potvrzujícím svrchovanost Spojených států amerických nad zbytkem Evropy, což dokresluje svými slovy ředitel společnosti 20<sup>th</sup> Century-Fox Spyros Skouras ve své slavné řeči:

*„Je vznešenou povinností našeho průmyslu zvýšit odbytiště v zemích svobodného světa, jelikož bylo dokázáno, že žádné jiné médium, než je filmový průmysl, nemůže hrát větší roli v procesu iniciace lidí do svobodného způsobu života a podněcování jejich touhy po svobodě a naději po světlých zítřcích. Proto náš průmysl může hrát zásadní roli v celosvětovém boji o lidské mozky a boji o zmaření komunistické propagandy (ELSAESSER, 1989, s. 9).”<sup>7</sup>*

Západní Německo bylo krátce po válce Amerikou doslova zaplaveno. Generace Wima Wenderse to nebyla vzhledem ke svému mladému věku v padesátých letech schopna reflektovat, a tak se jedinci nechali obklopit americkými produkty, jež formovaly jejich pohled na svět a stimulovaly jejich kreativitu. Reflexe této doby přišla až společně s obdobím, kdy tyto individuality vstoupily do věku dospělosti a začaly se ve svých dílech

---

<sup>7</sup> Originální znění citátu: “It is a solemn responsibility of our industry to increase motion outlets throughout the free world because it has been shown that no medium can play a greater part than the motion picture industry in indoctrinating people into the free way of life and instil in them a compelling desire for freedom and hope for a brighter future. Therefore, we as an industry can play an infinitely important part in the world-wide ideological struggle for the minds of men, and confound the Communist propagandists.” SKOURAS, SPYROS in: ELSAESSER, THOMAS. *New German Cinema: A History*. New Brunswick. 1989, s. 9.

vracet k poválečné době a tomu, co ji dělalo výjimečnou a hodnou hlubšího zamyšlení nad souvisejícími tématy národní i osobní identity v kontextu válkou zdevastované země stojící na rozhraní mezi dvěma sférami vlivu.

Ve věku kolem dvanácti let začal Wim Wenders natáčet, a to díky kameře, kterou dostal od svého otce, jenž ho seznámil s vlastním filmařským koníčkem. Přibližně ve stejné době se seznámil i s rock'n'rollem a rockem, který se do Německa dostával ve vlnách a který měl na Wima neuvěřitelný vliv, který vlastně trvá až dodnes. Hudba se pro Wima Wenderse stala únikovým východem a vášní, které byl schopen mnoho obětovat. Spolu s detektivkami Raymonda Chandlera, které začal objevovat přibližně ve stejné době, patřila hudba ke klíčům k Wendersovým pozdějším filmům. Podle Kolke a Beickena se Wenders pod tlakem toho, že vyrůstal ve společnosti, která sama sebe udržovala ve stavu historické amnézie a obsesivně ignorovala svou vlastní děsivou minulost, rozhodl vytvořit vlastní kulturu, a to z částek a fragmentů té americké, které se na území Německa po válce dostaly (KOLKER & BEICKEN, 1993, s. 6).

Vzhledem ke svému širokému záběru prošel Wim Wenders několika lety studií na německých univerzitách, na nichž studoval medicínu a filosofii. Teprve během svého pobytu v Paříži, kde studoval malbu a další výtvarné techniky u grafika Johnyho Friedlandera, se mladý Wenders poprvé setkal s kinematografií v celé její kráse díky docházení na promítání v pařížské kinotéce (*Cinémathèque*). Na základě filmových dojmů, které tam nasbíral, se začal Wim Wenders nejen aktivněji zajímat o film, o filmovou kritiku a distribuci, ale sám se i zapsal na mnichovskou filmovou školu (*Munich Hochschule für Fernsehen and Film*), kam byl přijat společně s dalšími studenty do prvního, nově otevřeného ročníku. Láska k filmu vykrystalizovala u Wima Wenderse společně s posedlostí americkou populární kulturou (KOLKER & BEICKEN, 1993, s. 9):

*„(Rock'n'roll) byla první věc, kterou jsem dokázal ocenit – jako každý – a která nebyla zděděná. Nebyl zde nikdo, kdo by mě naučil*



*ho mít rád. Naopak, bylo zde spousty lidí, kteří se mě snažili naučit, jak ho rád nemít, jak nevkusná a neužitečná tato hudba je... Svým způsobem mě rock'n'roll ovšem dovedl ke všemu; dovedl mě i k filmování. Nebýt rock'n'rollu, byl bych nyní právníkem. A mnoho dalších lidí by bylo něčím jiným.”<sup>8</sup>*

Tvorba Wima Wenderse bývá automaticky přiřazována do kategorie označované jako německá nová vlna, přičemž je třeba si přiznat, že není kladen dostatečný důraz na chápání tohoto hnutí jako velice heterogenního organismu, spolek vysoce individualizovaných a odlišných osobností, které spojila v šedesátých a sedmdesátých letech dvacátého století touha vytvořit novou německou kinematografii, oprostit se od tradičních přístupů a vyrovnat se s vlastní minulostí a ztrátou identity jak německého národa, tak i jich samých:

*„Německá nová vlna není tak jednoznačná kategorie jako italský neorealismus nebo francouzská nová vlna. My nemáme jeden druh zápletky nebo jeden určitý styl. To, co nás svedlo dohromady, byla potřeba začít znovu točit filmy, a to v zemi, kde toto médium bylo po několik let narušeno a zdiskreditováno. Už z vnějšku jsme velice odlišní, ať už jako spisovatelé nebo režiséri, což nám umožnilo respektovat se navzájem a pocítit mezi sebou určitou solidaritu. A právě tato solidarita se stala zdrojem německé nové vlny. Kdybychom pocházeli z jiné země, pravděpodobně bychom měli tendenci si více závidět.”<sup>9</sup>*

<sup>8</sup> Originální znění citátu: “It was the first thing I appreciated, like everybody else, that wasn't inherited. There was nobody to teach me to like it. On the contrary, there were plenty of people teaching me to dislike it, to tell me how useless and tasteless it was... But in a way, rock'n'roll led me to everything: it led me to filmmaking. Without rock'n'roll, maybe I would be a lawyer now. And a lot of people would be somebody else.” WENDERS, WIM in: KOLKER, ROBERT PHILLIP & BEICKEN, PETER. *The Films of Wim Wenders: Cinema as Vision and Desire*. New York. 1993, s. 11.

<sup>9</sup> Originální znění citátu: “The New German Cinema isn't a distinct category like Italian Neorealism or the French Nouvelle Vague. We don't have a certain kind of plot or a common style. What brought us together was just our need to make films again, in a country where that medium had been disrupted and discredited for years. From the outset, we were all very different as writers and directors, and that allowed us to respect one another and to feel solidarity with each other. Our solidarity was the source

Thomas Elsaesser zdůrazňuje nehomogenní charakter tohoto filmového proudu, který se objevil už v jeho počátcích po podepsání *Oberhausenského manifestu* v roce 1962. Německá nová vlna, jak tvrdí Elsaesser, nebylo hnutí, které získalo svůj pevný statut až s počátky kariér Rainera Wernera Fassbindera, Wernera Herzoga a Wima Wenderse, ale které v sobě obsahuje mnoho diskontinuitních momentů a slepých uliček. Dále pak je třeba od sebe jasně oddělit německou novou vlnu a německý mladý film (*Junger Deutscher Film*), tendence odlišné jak stylově, tak i tématicky. Co tyto dva proudy podle Elsaessera spojuje, je koncept autorství (*Autorenfilm*), čili důrazu na osobnost filmaře a jedinečnost autorského rukopisu (ELSAESSER, 1989, s. 2).

Německá nová vlna znamenala odklonění od zkosnatělosti tehdy užívaných filmových postupů, neinvenčnosti filmových režisérů, od tradic a od tendencí tutlat vlastní minulost. Část filmařů se obrátila směrem k ne příliš vzdálené minulosti válečných a poválečných let, která se stala celonárodním tabu, a snažila se ve svých dílech invenčně vyrovnat s hrůzami druhé světové války, které německý národ napáchal sám na sobě i na zbytku světa. Elsaesser identifikuje tři tématické okruhy, které charakterizují reflexe o německé identitě, vzešlé od filmařů německé nové vlny. První téma, které se odráží ve filmech pocházejících z tohoto období, je otázka kontinuity a diskontinuity německé historie s důrazem na problematiku fašismu. Dále pak je to otázka rodiny, a to zejména v souvislosti s problematikou osobní identity a patriarchální autority. Třetím tématickým okruhem je otázka legitimacy, a to v souvislosti s předchozími dvěma tématy (ELSAESSER, 1989, s. 214). Podle Elsaessera byl pro německou novou vlnu centrální koncept identifikace ve smyslu pomoci divákovi najít jeho/její smysluplné místo v příběhu. Tyto snahy o nepřímé zapojení diváka do příběhu vyústily v intenzivnější používání dokumentárních a esejistických forem, což Thomas Elsaesser označuje termínem kinematografie zkušenosti (*Cinema of Experience*), které podle něj vystihuje vůdčí ideu německé nové vlny (ELSAESSER, 1989, s. 5).

---

*of the New German Cinema. If we'd been nationals of another country we might have been more inclined to envy one another."* WENDERS, WIM. *The Logic of Images*. London. 1991, s. 34.

Eric Rentschler ve svém článku *American Friends and New German Cinema: Patterns of Reception*<sup>10</sup> uvádí své úvahy tvrzením, že hnutí německé nové vlny se z velké části odehrálo ve Spojených státech amerických (RENTSCHLER, 1981, s. 7). Přivádí nás tak k myšlence o významu Ameriky pro německou kinematografii, jíž jsem zde již zmínila. Německo bylo po skončení druhé světové války největším odbytištěm amerických filmů v Evropě. Vzhledem k neexistenci jakýchkoli kvót zaplavily americké filmy německá kina i televizní obrazovky. V padesátých letech, kdy byla německá kultura stále ještě v troskách a pod tíhou dědictví předchozích generací, byl tento útok ze široka a s otevřenou náručí uvítán, neboť znamenal pro německé obyvatelstvo určité vysvobození a nabízel možnost oproštění se od vlastní minulosti. Americká kultura a vše, co z ní pocházelo, byly v Německu živelně přijímány. Teprve až s *Oberhausenským manifestem*, který formálně zahájil existenci německé nové vlny, a se souběžným vznikem Frankfurtské filosofické školy navazující na Adornovu a Horkheimerovu kritiku masové společnosti a kultury se začal tento společenský jev více a hlouběji reflektovat.

V návaznosti na příliv amerických filmů do německých kin a na obrazovky německých televizí začala vznikat i paralelní vrstva hybridní kultury, která v sobě křížila německé a americké prvky. Americké filmy bývaly masově a bezohledně dabovány do němčiny, německé televizní pořady přejímaly formální strukturu těch amerických a filmoví režiséři se svými díly co nejvíc snažili přiblížit co nejblíže svým americkým vzorům. Německý filmový průmysl se snažil resuscitovat zašlou slávu meziválečné kinematografie a vystavět novou národní kinematografii, která by uspěla v konkurenci na mezinárodním poli a byla schopna se postavit dominující americké kinematografii přicházející z Hollywoodu (ELSAESSER, 1989, s. 40).

Zatímco v Německu si německá nová vlna vysloužila uznání již v průběhu šedesátých let, na mezinárodní úspěch podmíněný dobytím amerického trhu si musela počkat až do let sedmdesátých. V roce 1972 uvedlo *Museum moderního umění* v New Yorku (*MoMA*)

---

<sup>10</sup> RENTSCHLER, ERIC. *American Friends and New German Cinema: Patterns of Reception*. In: *New German Critique*, No. 24/25. Special Double Issue on New German Cinema (podzim, 1981 – zima, 1982), s. 7 – 35.

retrospektivu německých filmů natočených po *Oberhausenském manifestu*. Událost se setkala se značným úspěchem, upoutala americké filmové kritiky a odstartovala jejich zájem o další díla německé nové vlny. Roku 1978 prohlásil časopis *Time* německou novou vlnu za nejvíc originální cizí (resp. mimoamerickou) kinematografii, čímž potvrdil německý kreativní potenciál a jeho atraktivitu pro cizí publikum a zároveň nadřazenost a suverenitu hollywoodské produkce na světovém poli (RENTSCHLER, 1981, s. 9).

Vztah německé kinematografie vůči té americké byl proto odjakživa naplněn ambivalencí a pocity méněcennosti a nedocenění. Hollywood by nikdy nebyl tím, čím byl a stále ještě je, kdyby nebylo podílu německých emigrantů na jeho vybudování a příspěvků německých režisérů – Ernsta Lubitsche, F.W. Murnaua, Karla Freuda, Fritze Langa a mnoha dalších – kteří se pod tlakem historických událostí nebo zlákáni atraktivní nabídkou rozhodli opustit rodné Německo a kteří svými tvůrčími přístupy posunuli americkou kinematografii o značnou část dopředu. V sedmdesátých letech byla německá nová vlna v Americe reprezentována trojlístkem filmových tvůrců – Rainerem Wernerem Fassbinderem, Wernerem Herzogem a Wimem Wendersem, jejichž práce byly i s úspěchy prezentovány na amerických filmových festivalech. Právě Wenders se paradoxně úspěchu na americkém trhu dočkal jako poslední z jmenovaných, a to kvůli svému bezmeznému obdivu ke všemu americkému, který vtěloval do svých děl s takovou intenzitou, že se to americkému publiku, pro něž bylo vše americké i důvěrně známé, nezdálo být dostatečně atraktivní (RENTSCHLER, 1981, s. 26-30).

Ve vztahu americké a německé kinematografie se setkáváme i s otázkou identity, a to jak na té osobní, tak i na národní úrovni. Vztah Ameriky a Německa nikdy nebyl rovnocenný a kinematografie byla oblast, kde je tyto disbalance a disharmonie možné vizualizovat a prostřednictvím obrazů předávat dál filmovým divákům. Wim Wenders tuto problematiku hledání a sebepotvrzování vlastní identity ve vztahu k ostatním ve svých filmových dílech i esejích reflektuje:

*„Domnívám se, že jsem se stal Němcem až ve chvíli, kdy jsem žil v*

*zahraničí sedm let. Podle mého názoru být Němcem není nic tak velkého jako dějiny nebo vlastenectví. Má to spíše co dělat s lidskými obličejí a gesty nebo věcmi, o nichž lidé hovoří sedíce v metru, věci, které jsou svými rozměry opravdu maličké a člověku dá velkou práci je identifikovat. Možná je to všechno v dětství – v prostředí, ve kterém jsme vyrostli a které těžko dokážeme identifikovat. A to se skládá z domů a dveří všech druhů, a oken, které nenajdete nikde jinde, odlišných aut i pouličních lamp.”<sup>11</sup>*

Podobně jako Wim Wenders, i německá nová vlna hledala svou identitu v neustálé konfrontaci s americkým filmovým průmyslem, pod jejímž diktátem se vyvíjela. Německá nová vlna měla být vysvobozením z těchto pout. Wim Wenders našel obranu proti moci amerických symbolů a produktů ve své evropské nově nalezené identitě. Evropská identita se mu stala přístavem, jistotou a pevností dost pevnou, než aby byla probořena všudypřítomnou americkou kulturou (WENDERS, 2001, s. 427).

Amerika se i přes svůj negativní obraz přítomný všude ve světě stala díky své silné a neochvějně dominantní pozici důležitým inspiračním zdrojem pro novou německou kinematografii. Svou vzdáleností od evropských břehů sehrála v německé kinematografii několikačetné role, které zrcadlily touhy odejít a potkat, po čem toužím, strachy a obavy ze ztráty důvěrně známého či životní frustrace z nenaplněných přání. Amerika v sobě obsahuje asi tolik metafor, kolik je lidí na světě. Tyto metafory se pokusil analyzovat Eric Rentschler ve svém eseji *How American Is It: The U.S. as Image and Imaginary in German Film*<sup>12</sup>, jehož závěry budou kostrou mé analýzy tvorby Wima Wenderse.

---

<sup>11</sup> Originální znění citátu: “I think that I only became German by living abroad for seven years. And that thing, 'being German', is nothing as grand as 'history' or 'sense of patriotism'. It's more to do with faces and gestures or things people say sitting opposite you on the subway, things you can hardly put your finger on, tiny things really. Maybe from childhood – the environment you grew into as a child, which you can't really describe either. And that is made up of things like different kinds of houses and doors and windows than you get elsewhere, different cars and different street-lamps.” WENDERS, WIM. *On Film*. London. 2001, s. 393.

<sup>12</sup> RENTSCHLER, ERIC. *How American Is It: The U.S. as Image and Imaginary in German Film* in: GINSBERG, T., THOMPSON, K. (ed.) *Perspectives on German Cinema*. New York. 1996, s. 277-293.

Amerika existovala v myslích západoněmeckých filmových tvůrců tak dlouhou dobu, že v nich svým způsobem zakořenila a tvoří jeden charakteristický odstěpek od tak komplexní záležitosti, jakou německá kinematografie je. Podle Rentschlera se dá obraz Ameriky v německé představivosti rozdělit do třech základních kategorií: Amerika jako fantazie, Amerika jako domeček z karet a Amerika jako noční můra (RENTSCHLER, 1996, s. 278). Dílo, které zpodobňuje Ameriku jako noční můru, vnímá tuto zemi zcela jasně jako hrozbu pro Starý svět a jeho řád. Silný kriticismus směrem k Americe je nepopíratelný a patrný ve filmech jako je na příklad Wendersův *Americký přítel*, v němž příjezd kovboje do Hamburku dá do běhu události, jež vyústí v ten nejvíc katastrofický scénář. Amerika viděna skrz toto prizma je škodlivá a ohrožující pro ostatní země a její rigidně materialistická společnost ji žene k vlastní zkáze. I pro Evropu však znamená taková Amerika jasnou a neoddiskutovatelnou destrukci.

Druhý způsob, jakým lze skrze film nahlížet na Ameriku, vyjadřuje rozumnou míru ambivalence, s jakou bývá Amerika přijímána. Amerika je milována a nenáviděna zároveň. Díky americké populární kultuře, Hollywoodu a všemu, co tyto fenomény do Evropy po druhé světové válce přinesly, jí bývá přiznávána zásluha na (fyzické i mentální) obnově Evropy. Na druhou stranu bývá právě Hollywood, jeho studiový systém, šablonovitost filmové prouky a uplatňované exploitační metody terčem kritiky a odklonu od bezmezné adorace této země.

Třetí princip, pod nímž bývá nahlížena Amerika, představuje tuto zemi jako rozlehlé hřiště pro lidskou imaginaci. Jak jsem již zmínila, po druhé světové válce hledali Němci obyvatelé útěchu v americké populární kultuře, která jim dávala možnost zapomenout na hrůzy minulosti a všudypřítomné obrazy destrukce. Neschopni se smířit s vlastní minulostí, Amerika představovala sen o ideální zemi hojnosti, kde jsou všichni svobodní a všichni mají rovné šance na úspěch v budoucnosti. Amerika přestává být skutečným místem a začíná být ideou, obrazem sebe samé. Rentschler v tomto případě uvádí jako příklad Wendersův film *Alice ve městech*, jenž budu analyzovat v následující kapitole (RENTSCHLER, 1996, s. 280).

Tyto tři základní principy, které Eric Rentschler vypořádal jako opakující se témata v německé kinematografii, nám v následující části pomohou identifikovat základní momenty v procesu proměn obrazů Ameriky ve filmech Wima Wenderse.

## Amerika jako sen

Amerika je pilířem tvorby Wima Wenderse a zároveň klíčem, který nám umožní rozšifrovat charakteristické rysy vinoucí se jeho filmy jak červená nit krétským labyrintem. Filmy nepochybně mají vliv na to, jak vnímáme skutečnost. Některé filmy se do nás otiskují s větší intenzitou, jiné s menší a některé filmy na nás nezanechají stopy žádné. Filmy jsou jedním z faktorů, na jejichž základě si konstruujeme svou vlastní skutečnost, vlastní obrazy a představy o vzdálených krajích, cizích zvycích a cizích kulturách. Skrz filmy člověk reflektuje svět kolem sebe a skrz ně může člověk nalézt cestu k sám sobě i k druhým lidem. I přes svou krátkou existenci, která nesahá dál než do druhé poloviny devatenáctého století, si film vydobyl pozici mocného a vlivného média, jež má neuvěřitelný a současně těžko změřitelný vliv na lidské životy. Film již od svých počátků nahrazoval autentickou lidskou zkušenost, jíž jedinec kvůli svým omezeným možnostem nemohl nikde a nijak nabýt. A tak se i stalo, že člověk začal filmům věřit do té míry, že pro něj věrně simulovaly situace, které by ho mohly potkat, lidi, s nimiž by se mohl střetnout či místa, na nichž by se mohl ocitnout, přičemž žánrové rozdělení na fikci a dokumentární film se stalo pouze formální kategorizací, které s lidskou zkušeností a principy lidského vnímání nemá pranic společného.

V této práci sleduji vývoj obrazu Ameriky ve filmech Wima Wenderse. Vycházím přitom z předpokladu, že jeho filmy mohou být vnímány jako autentická svědectví o zemi, která fascinovala lidskou mysl a představivost od jejího objevení na konci patnáctého století. Stejně jako vizuální antropologie pokládá obrazové materiály za podstatné zdroje informací o lidských kulturách, tak i já chápu filmy Wima Wenderse jako důležité dokumenty o jedné zemi procházející mnoha vývojovými zvraty.

Filmy nám pomáhají konstruovat svět a nedílnou součástí se podílejí na tom, jak se v těchto světech pohybujeme a jak jednáme (ALSAYYAD, 2006, s. 1). Z jednotlivých obrazů si skládáme svojí vlastní představu a světě a jeho principech, na nichž je podle nás založen. Tím vzniká nespočet svébytných představ o světě, z nichž některé si jsou



podobné více, některé méně v závislosti na rozmanitosti kulturních vzorů, jež příslušníci v dané kultuře sdílí. Ale jak vlastně definuje slovník pojem obraz? Podle Nezara AlSayyada, jenž cituje ve své práci *Cinematic Urbanism: A History of the Modern From Reel to Real* *Oxfordský slovník*, je obraz určitá podobnost – dojem či životné grafické znázornění světa a reakce na něj. Jako takový formuje obraz způsob, jakým svět vnímáme a jak mu rozumíme, přičemž se může vyskytovat ve formě vzpomínky, kognitivní mapy či projekce (ALSAYYAD, 2006, s. 1). Filmy se skládají z obrazů, ale jako celek jsou vysoce selektivní a nabízí nám většinou jen jeden odraz z mnohohvrstevnatého zrcadla reality:

*„Film je vždy selektivní a částečný, umožňující nám vyprodukovat široké spektrum významů pro jeden obraz. Proto také je nezbytné rozumět tomu, jak odlišně mohou být obrazy vnímány odlišným publikem na odlišných místech v odlišných dobách.“*<sup>13</sup>

Rozmanitost obrazů, které Wim Wenders ve svých filmech divákovi nabízí, je fascinující asi stejně tak jako schopnost těchto obrazů vytvořit kompaktní celek, který bude dalším filmem zas rozbit a složen znovu, i když v jiném pořadí. Tento postup jakoby mapoval schopnost americké populární kultury, která je podle Gemündena bohatou ikonografií, jež může být složena, rozložena a opět složena nekonečně mnoha způsoby (GEMÜNDEN, 1998, s. 18). Wim Wenders svým divákům servíruje s každým filmem jiný fragment reality, který je ovšem podložen stabilním základem, jenž se zformoval již během jeho dětství a který se asi nejintenzivněji odráží právě v jeho prvních filmech.

Pro Wima Wenderse je mapa zároveň i filmovým scénářem (GEMÜNDEN, 1998, s. 134). Wendersovy scénáře bývají pro diváky jeho filmů mapou k Americe podle Wenderse. Vztah Ameriky a tohoto filmového tvůrce je výsostně vzájemný a

---

<sup>13</sup> Originální znění citátu: “I accept that film is always selective and partial, enabling it to produce a variety of meanings for the same image. Therefore, it is also important to understand how images may be viewed very differently by different audiences in different places at different times.” ALSAYYAD, NEZAR. *Cinematic Urbanism: A History of the Modern From Reel to Real*. New York. 2006, s. 2.

oboustranný; jeden prvek bez druhého by nemohl fungovat. I vztah Ameriky a Evropy je v pojetí Wima Wenderse založen na této vzájemnosti, která je ovšem v křehké, věčně hledané a neustále redefinované rovnováze, jež bývá reflektována jako jeden z hlavních motivů ve všech Wendersových filmech. O podstatě vztahu mezi Evropou a Amerikou, založeném na křehké, dialektické rovnováze nás ve své práci *Geography and Vision* přesvědčuje i Denis Cosgrove. Podle něj dává americká krajina největší smysl z výšky, na rozdíl od krajiny evropské, do níž musí jedinec vstoupit, aby jí porozuměl (COSGROVE, 2008, s. 87). Tyto dvě tendence, tyto dva typy krajín existují ve Wendersových filmech vedle sebe, neustále se snažíce vyvážit svou vlastní rozdílnost. Wenders si je této rozdílnosti vědom a přenáší ji do svých děl, které pak na základě tohoto dialektického vztahu mezi americkou a evropskou krajinou a hledané harmonie mezi těmito dvěma světy metaforicky ztělesňují americkou a německou identitu a jejich vzájemné vyvažování a proplétání v osobě Wima Wenderse. Domnívám se, že vizualizace Wendersova vnímání prostoru bude zásadní pro odhalení koncepce Ameriky podle Wima Wenderse. Z těchto důvodů bude také krajina jedním z bodů, jimž ve svém rozboru filmových děl Wima Wenderse budu věnovat pozornost.

V této kapitole se budu zabývat filmy z prvního období tvorby Wima Wenderse, tedy filmy, které vznikaly v období Wendersových studentských let od konce šedesátých do poloviny sedmdesátých let. Přelomovým rokem je pro mě rok 1977, který předznamenává posun ve Wendersově vnímání Ameriky, a to skrze film *Americký přítel*, jenž značí pozvolný přechod od jednoznačné adorace ke střízlivé kritice Ameriky a hledání německé identity skrze konfrontaci s americkým elementem. Sám Wenders však své filmy řadí do dvou kategorií, jež prostě označuje písmeny A a B. Hlavním rozlišovacím znakem filmů spadajících do kategorie A je to, že jsou černobílé, zatímco filmy z kategorie B byly natočeny na barevný film a jsou založeny na motivy již někdy napsaného a vydaného literárního díla:

*„Filmy ve skupině A jsou, na druhou stranu, bez výjimky založeny na na mých vlastních ideách (slovo idea přitom volně odkazuje k*

*snům, fantaziím a zážitkům všech druhů. Všechny A-filmy byly víceméně založeny na scénáři, zatímco ostatní filmy sledovaly scénář velice důsledně. Filmy ze skupiny A měly volnou strukturu, zatímco filmy ze skupiny B byly pravým opakem. Filmy ze skupiny A byly natáčeny chronologicky, začínající úvodní situací, která byla většinou i jediným známým momentem za začátku natáčení; filmy ze skupiny B byly natočeny tradičně na přeskáčku s ohledem na nároky produkčního týmu. S filmy ze skupiny A jsem nikdy netušil, jak skončí; u filmů ze skupiny B jsem vždy měl jasno o jejich závěru ještě předtím, než jsem začal natáčet.”<sup>14</sup>*

Wendersovo rozdělení jeho vlastních filmů do dvou skupin jako by svým způsobem i napovídalo leccos o problematice dialektického vztahu mezi americkým a německým elementem, jež se táhne celým jeho životem i tvorbou. I přes tuto poměrně přesnou klasifikaci, která nám poskytuje důležitý vhled do Wendersovy reflexe jeho vlastní tvorby, já budu sledovat linii chronologickou a čerpat informace z filmů pocházejících z tohoto období, které mně byly přístupné a které považuji za důležité v kontextu Wendersovy filmografie. Jsou jimi *Šarlatové písmeno* (*The Scarlet Letter*, 1973), *Alice ve městech* (*Alice in the Cities*, 1974), *Falešný pohyb* (*Wrong Move*, 1975) a *V běhu času* (*Kings of the Road*, 1976).

Páteří této práce je fenomén amerického snu, který je také hlavním tématem, s nímž se Wenders ve svých dílech vyrovnává. Americký sen je klíčem k pochopení Ameriky podle Wima Wenderse. Je velkým paradoxem, že neexistuje jedna pevně daná a všeobecně schválená definice amerického snu; toto slovní spojení v sobě zahrnuje tolik

<sup>14</sup> Originální znění citátu: “The films in group A, on the other hand, are based without exception on ideas of mine – the word ‘idea’ is used loosely to refer to dreams, daydreams and experiences of all kinds. All the A-films were more or less unscripted, whereas the others followed scripts very closely. The A-films are loosely structured, whereas the B-films are all tightly structured. The A-films were all shot in chronological sequence, beginning from an initial situation that was often the only known point in them; the B-films were shot in the traditional hopping-around way, and with an eye to the exigencies of a production team. With group A films, I never knew how they would finish; I knew the endings of B-films before I started.” WENDERS, WIM. *The Logic of Images*. London. 1991, s. 55.

pojetí, kolik je lidí na zemi, přičemž málokdo je schopen uceleně vysvětlit, co americký sen znamená či co obnáší. Navíc, obecné představy o americkém snu se měnily a stále mění v přímé závislosti na dějinném období, v němž se země v ten který moment nachází. Americký sen je pojem navýsost mnohoznačným, vyhýbajícím se jednoznačným závěrům a definitivním definicím.

Podle výkladových slovníků je americký sen „*soubor ideálů svobody, rovnosti a příležitosti, jenž je přístupný každému občanu Spojených států amerických*”<sup>15</sup>, ale také to může být „*americký ideál šťastného a úspěšného života, na nějž všichni Američané aspirují*”<sup>16</sup> či „*fráze vyjadřující naději na blahobyt a štěstí, která bývá zosobňována vlastnictvím vlastního příbytku*”<sup>17</sup>. I přes tuto mnohoznačnost je na základě těchto definic možné vystopovat společného jmenovatele, jenž je spojuje a dává jim společný základ. Americký sen je především snem o společenské mobilitě – o příležitosti, jenž na každého čeká, a o tvrdé práci, jíž bývá tato příležitost vykoupena. Americký sen je skutečně všudypřítomný ideál, na jehož základě stojí a funguje americká společnost. Ačkoli byl jako takový kritizován, zpochybňován a podroben několikanásobné revizi, je stále všeobecně uznávaným principem americké společnosti a vírou, která žene její vývoj kupředu.

Wim Wenders se pokusil vystihnout americký sen ve stejnojmenné básni, která vznikla v roce 1984, tedy v letech, kdy měl Wenders za sebou svůj první dlouhodobý pobyt ve Spojených státech amerických (strávil zde sedm let)<sup>18</sup>. Báseň *American Dream* postihuje Wendersovu americkou zkušenost v její komplexnosti a je důkazem významového posunu, ke kterému v případě Wendersova pojetí amerického snu dochází. V neposlední řadě se jedná o text, který je svým obsahem zásadní pro tuto práci v tom

---

15 *American Dream*. Dictionary.com – Random House Dictionary [online].

<<http://dictionary.reference.com/browse/american%20dream>> [cit. 2009-06-16].

16 *American Dream*. Dictionary.com – The American Heritage® Dictionary of the English Language, čtvrté vydání [online].

<<http://dictionary.reference.com/browse/american%20dream>> [cit. 2009-06-16].

17 *American Dream*. Dictionary.com – The American Heritage® New Dictionary of Cultural Literacy, třetí vydání [online].

<<http://dictionary.reference.com/browse/american%20dream>> [cit. 2009-06-16].

18 WENDERS, WIM. *American Dream*. In: *On Film*. London, 2001, s. 123-154.

smyslu, že sleduje vývoj fenoménu amerického snu ve Wendersově tvorbě, a tedy i proměny ve vnímání a vyobrazování Ameriky jako takové.

Wenders ve své básni *American Dream* zavádí jasnou distinkci mezi dvěma polohami amerického snu. Podle něj existuje:

*„Amerika a sen o ní sněný zvenčí  
Amerika a její sen sněný zevnitř  
Oba jsou však nazýváni „americký sen“. ”*<sup>19</sup>

Z historického hlediska byl americký sen podle Wenderse:

*„Sen všech imigrantů přicházejících v osmnáctém a devatenáctém století z Evropy, opustivše své rodné země z různých sociálních či náboženských důvodů, aby mohli podniknout cestu do země zaslíbené, jež se nazývala Amerika. Tito lidé snili o zemi neomezených možností, která jim nabízela to, co chybělo v jejich domovině: budoucnost. Byla to směsice nadějí a plánů, která umožnila vzestup Ameriky: americký sen byl proto evropský plán v tom pravém slova smyslu. ”*<sup>20</sup>

Fenomén amerického snu tedy nebyl záležitostí omezenou výlučně na americký kontinent; tím, že Wenders přenáší americký sen na evropskou půdu, posouvá i jeho

<sup>19</sup> Originální znění citátu:

*“Amerika and the dream about it: from outside  
America and its dream of itself: from inside  
Both are called 'AMERICAN DREAM'*

WENDERS, WIM. *American Dream*. In: *On Film*. London. 2001, s. 124.

<sup>20</sup> Originální znění citátu: *“This was the dream of all the immigrants from 18th- and 19th-century Europe who had to leave their native country for a wide variety of social and religious reasons to travel to that promised land called America. They dreamed of a land of unlimited opportunities, which offered them precisely what they lacked at home: a future. It was this blend of European hopes and projections that gave rise to America; the American dream was thus a European projection in the truest sense of the word.”* WENDERS, WIM: *Dreaming a Continent*. Editovaná verze projevu, který Wim Wenders sepsal ku příležitosti iniciativy “Duše pro Evropu”, jež má sjednotit vedoucí osobnosti evropského kulturního a intelektuálního života a představitele Evropské unie. Odkaz: <http://www.berlinerkonferenz.eu>.

význam blíže k evropské mentalitě a zkušenosti. Wenders fenomén amerického snu zdvojuje. Zatímco v Americe byl americký sen jedním z ideálů a základních kamenů americké společnosti, v Evropě působil jako prostor pro lidskou imaginaci. Ačkoli obě dvě polohy vychází ze stejného základu, který je tvořen nadějí a vírou v lepší budoucnost, ve skutečném životě se tyto odštěpy od jednoho jádra projevovaly značně odlišným způsobem. Americký sen v americkém pojetí je koncentrován na materialistické naplnění lidských tužeb a jeho fyzickým naplněním je vlastní dům, auto a jiný hmotný majetek ve spojení s rodinným štěstím. Na druhou stranu, v evropském pojetí se svou idealistickou orientací podobá americký sen Platónově mýtu o jeskyni, jehož jádrem je uznání existence dvou světů: pozemského světa a světa idejí, který je vyšší formou lidského poznání. Wim Wenders jistě – ať už vědomě či nevědomě – následuje tuto platónovskou dualistickou koncepci světa, když tvrdí, že „*americký sen je sen o zemi sněný v jiné zemi, která je tam, kde se tento sen odehrává*”.<sup>21</sup>

Amerika ale není pro Wenderse jen prázdným prostorem, jenž čeká na své naplnění a poskytuje útočiště lidské imaginaci, jenž na jejím volném prostoru realizuje své sny a tužby. Amerika podle Wenderse představuje rozlehlé pole, na němž člověk může nalézat a v konfrontaci s ním může postupně budovat svou vlastní identitu. Gemünden tvrdí, že Amerika odjakživa sehrávala pro Německo a jeho obyvatele roli katalyzátoru, který nemotivoval ani tak k objevování této nové země jako k sebepoznávání osobnosti jedince, jenž do ní vstupoval. Pro podložení svého argumentu cituje Gemünden slova z práce Erica Rentschlera *How American Is It? The U.S. as Image and Imaginary in German Film*, v níž Rentschler charakterizuje Ameriku jako „*hřiště pro představivost a místo, kde subjekt začíná rozumět sám sobě skrze kontrast mezi nekončící hrou a ztotožňováním s odlesky vlastního Já, které jakoby patřily někomu jinému*”<sup>22</sup>. Proces sebepoznávání, v němž Amerika hraje roli zprostředkovatele, není jednoduchý a

21 Originální znění citátu:

“*American Dream, then, is:  
a dream OF a country  
IN a different country,  
that is located where the dream takes place*”

WENDERS, WIM. *American Dream*. In: *On Film*. London. 2001, s. 125.

22 RENTSCHLER, ERIC citován v: GEMÜNDEN, GERD. *Framed Visions: Popular Culture, Americanization and the Contemporary German and Austrian Imagination*. USA. 1998, s. 135.

jednosměrný; zatímco americké území hraje roli média – teritoria, na něž může jedinec projektovat své představy a starosti – její populární kultura je směrodatným a rozhodujícím elementem, který hraje rozhodující roli v procesu formování lidské subjektivity (GEMÜNDEN, 1998, s. 135).

Pro Wima Wenderse nabývá americká krajina symbolického významu, který přesahuje lidskou existenci. Americká krajina je ve filmech Wima Wenderse důležitý prvek, který v sobě nese další významy, odkazuje k minulosti filmových hrdinů a je nositelkou tíhy lidských osudů. Podobný význam, který dosahuje transcendentních výšin, v sobě nesou i produkty americké populární kultury, kterými Wenders zaplňuje všechna svá filmová díla. Tyto artefakty vytvářejí svébytný svět, v němž i ty nejobyčejnější předměty denní potřeby mají svůj význam a důležitost pro lidský život a v němž často nahrazují absenci komplexnějších a nemateriálních fenoménů jako je přátelství, láska či lidská blízkost.

Vzhledem ke skutečnosti, že Wim Wenders patřil ke generaci dětí, která se narodila na sklonku druhé světové války, byl jeho svět již od raného dětství přeplněn produkty se značkou „Made in USA”, které podněcovaly jeho představivost a inspirovaly jeho vizuální vnímání. Tyto artefakty hrají zejména v prvních Wendersových filmových dílech zásadní role, bývá jim přikládána až nadbytečně vysoká důležitost a význam, které mají vliv na chování a jednání Wendersových hrdinů. Gemünden v této souvislosti hovoří o tzv. konceptu introspekce (*Concept of Innerlichkeit*), který byl jedním z vedoucích myšlenkových konceptů romantického hnutí a k němuž se Wenders ve své tvorbě obrací. Wenders tento koncept redefinuje ve smyslu snahy o opětovné uznání a docenění soukromé, vnitřní sféry lidské osobnosti, jakožto svébytného prostoru, v němž jedinec může ještě zakusit vlastní individualitu. Podle Wenderse je právě tato privátní, intimní sféra, oblast, jež je z velké míry formována a podmiňována produkty americké kultury - jmenovitě rockovou hudbou, americkými filmy a brakovou literaturou (GEMÜNDEN, 1998, s. 138).

Bezprostředně po válce znamenalo vyprahlé a zdevastované Německo ideální odbytiště pro americký trh. Zranitelné a hledající se Německo se stalo loajálním spojencem Spojených států amerických jak na poli politicko-ekonomickém, tak na poli kulturním. Intenzita náhlého vpádu americké kultury a jejích produktů do německých životů neměla v evropském měřítku obdoby. Její lehkost a barvitost byly nadšeně a nekriticky vítány, jak metaforicky dokládá svými slovy Wim Wenders:

*„Dvacet let politické amnézie po sobě zanechala díru: a my ji  
ucpali žvýkačkou a polaroidovými obrázky.”*<sup>23</sup>

I přes celkovou přístupnost americké kultury se Amerika pro Evropu po druhé světové válce stála fenoménem, který v sobě nesl známky středověkých bájeplných představ o tajemném Novém světě. Amerika přístupná, dávající se všanc svým obdivovatelům a přátelům, si v sobě i přes svou všudypřítomnost uchovala svá tajemství, skrze která fascinovala a vybuzovala lidskou imaginaci. Svou ohromnou a lidskými smysly těžko postižitelnou rozlohou Amerika nabízela dost prostoru pro projektování snů a představ každého, kdo o ní snil.

Ohromná prostorová rozloha a krajinná rozmanitost Ameriky nabízela i prostor pro konfrontaci vlastní kulturní identity s tou americkou. Tento konflikt, na jehož základě se reformuje nová německá identita, je častým námětem Wendersových filmů, zatímco v jeho filmech prvních je tento konflikt naznačován spíše latentně a až v druhém plánu. Amerika nabízela Wendersovým hrdinům úkryt před bolestnou realitou, nenaplněnými milostnými vztahy, před sebou samými, před stigmatem, jímž jako příslušníci jednoho národa trpěli. Amerika podle Wenderse je fenomén mnohvrstevnatý a proměnný, přičemž právě tato variabilita dává autorovi, který o něm píše, volnou ruku a svobodu popustit uzdu svojí fantazie a sestavit vlastní interpretaci světa založeného na proměnném, ač komplexním světě podle Wima Wenderse.

---

<sup>23</sup> Originální znění citátu: “*Twenty years of political amnesia had left a hole: we covered it with chewing gum and Polaroids.*” WENDERS, WIM in: ELSAESSER, PAUL. New German Cinema: A History. New Brunswick. 1989, s. 239.



Jedním z nejtypičtějších filmů Wendersova prvního tvůrčího období je *Alice ve městech* (*Alice in the Cities*, 1974), v němž je možné dobře pozorovat mísení německých a amerických elementů, impakt americké kultury na tu německou a moment konstrukce vlastní identity skrz identity jiné. Hlavní linie příběhu sleduje žánr filmové road movie, který je charakteristický pro americkou kinematografii, v jejímž stínu Wenders vyrůstal a skrz níž si hledal svůj vlastní umělecký výraz. Sekvence z cest zachycených ve zpětném zrcátku vypůjčených automobilů jsou konfrontovány se záběry na krajinu viděnou skrz okénko v letadle, což je jeden z určujících znaků Wendersova vizuálního stylu. V letadle, vysoko nad mraky hledá Wenders hlubší smysl věcí, který mu právě získaný nadhled umožňuje. Toto hledání však ve filmu *Alice ve městech* záhy konfrontuje s bezcílným a marným ploužením člověka po zemském povrchu. Německý novinář – reportér Phil Winter je v Americe s tím, že má o ní napsat článek, ale ve výsledku jen bezcílně fotografuje svět kolem sebe pomocí fotoaparátu značky Polaroid, fotografie ukládá k sobě do krabičky a cestuje krajinou, která obepíná neprostupnou pevnost plnou mrakodrapů nazvanou New York. Když se zdá, že jeho reportáž nebude nikdy dopsána a že jeho cestování po New Jersey a New Yorku nikam nevedou, Phil se také i s ohledem na nedostatek finančních prostředků rozhodne Ameriku opustit a vrátit se do rodného Německa. Při koupi zpáteční letenky zjistí nejen, že se do Německa letadlem vzhledem k plošné stávce nedostane, ale také se seznámí s mladou německou ženou a její dcerou, které mají stejný cíl – dostat se co nejdříve do Německa. Vzhledem k nedostupnosti německých letišť se hrdinové rozhodnou nasednout na nejbližší let do Amsterdamu a odtud se dostat autobusem do Německa. Všichni tři společně přenocují ve stejném hotelu. Během noci Phil zjistí něco o minulosti mladé ženy a její dcery Alice. Osudy obou postav spojuje společná touha před něčím utéci. Jak Phil, tak i mladá žena utíkají před nevlídností svých vlastních životů, před bývalými partnery, bývalými nadřízenými, ale hlavně a především před sebou samými. Obě dospělé postavy v této fázi příběhu se utíkají skrýt ve své rodné zemi s vírou, že tam najdou sami sebe.

Ráno Phil zjistí, že mladá žena z hotelu v noci odešla a nechala mu na starosti svou

dceru jako rukojmí, které pro ni později bude dostatečně silným způsobem, proč se do Německa vrátit, až si dořeší vztah ke svému bývalému příteli. Phil se v tomto momentu stane jediným člověkem, kterého malá Alice má, čímž se dostane do role, jež ho při jeho samotářském životě plného nenaplněných a potlačovaných emocí a pochybností o sobě a svých schopnostech milovat mýjela s neomylnou přesností. Phil se s Alice vydává do Německa hledat její jedinou příbuznou, kterou zná, již je Alicina babička. Alice nemá tušení, kde může bydlet, má jen fotografii jejího domu a vlastní intuici, s níž prý pozná to místo, až tam budou. Phil si za poslední peníze půjčí automobil a společně s Alice objíždí větší německá města, hledaje dům, který by byl identický s tím na Alicině fotografii. Mezi Philem a malou Alice se postupně začne vytvářet hluboký vztah ne nepodobný tomu mezi otcem a dcerou. Phil je hloubkou a jemu dosud neznámou intenzitou tohoto pouta zaskočen do té míry, že se v jednom okamžiku rozhodne jednat a zbavit se Alice tím, že ji předá na policejní stanici. Vzhledem k tomu, že i Alice si na Philovu přítomnost zvykla, působí jí jeho rozhodnutí bolest, již v tu chvíli v sobě nedokáže potlačit či se s ní vyrovnat. Phil na poslední chvíli zváží své kroky a odjede společně s Alice z policejní stanice dál na cestu po německých městech s odhodláním najít Alice její babičku, a tedy i její druhý domov.

Neobvyklá dvojice křížuje západní částí Německa a bezvysledně hledá dům z fotografie, přičemž netuší, že po Alicině útěku z policejní stanice po ní bylo vyhlášeno pátrání a její fotografie s popisem koluje celostátními novinami i televizí. Po několikadenním pátrání se Phil a Alice konečně dostanou k domu, který je identický s tím na fotografii; Alicina babička v něm ale již nebydlí a podle současné obyvateľky se odstěhovala neznámo kam. Philova a Alicina cesta se tímto okamžikem dostane do slepé uličky. Zároveň je na trajektu, který je převáží z jednoho břehu řeky na druhý, dostihne policista, který má za úkol Phila zadržet a Alice předat její babičce, která se mezitím na základě celostátního pátrání o Alice přihlásila stejně jako její matka, která se už stačila vrátit z Ameriky. Phil a Alice se tedy vydávají poslední na společnou cestu vlakem do Berlína, kde se s konečnou platností rozdělí.

Film *Alice ve městech* odkazuje hned na několik témat, které konstituují základní opěrné body v rámci Wendersovy tvorby a které on dále rozpracovává ve svých pozdějších filmech. Nejzásadnější téma, které se prolíná naprosto všemi filmy Wima Wenderse, je snaha o konstrukci komplexního obrazu Ameriky. V *Alici ve městech* je toto téma zosobněno postavou novináře Phila Wintera, který se bezradně snaží napsat svůj článek o Americe. Stejně jako Wim Wenders, i Phil vyrostl v poválečném Německu v konstantní přítomnosti amerických výrobků. Stejně jako Wenders, i Phil dokázal svůj zájem o Ameriku verbalizovat do té doby, než se do Ameriky dostal a jeho představy byly nahrazeny autentickými zážitky. V momentě, kdy Phil ztratí odstup, který ho do té chvíle dělil od země, o níž tak dlouho snil, ztratí i zároveň schopnost Ameriku jakkoli komplexně pojmut a slovy popsat. Namísto slov se Phil uchýlí k fotografii; svým fotoaparátem zachycuje místa, kterými projíždí – prázdné pláže, nekonečný oceán sahající až za horizont, opuštěné čerpací stanice a odraz silnice linoucí se americkou krajinou, jež se odráží ve zpětném zrcátku jeho vypůjčeného automobilu. Z Philova úhlu pohledu je patrné, že Ameriku není možné jakkoli zachytit v celé její komplexnosti; vše, čeho je cizinec v Americe schopen dosáhnout, jsou pouhé fragmenty, odrazy reality a jednotlivosti zachycené na fotografiích. Ve filmu *Alice ve městech* je zřetelná uvědomělá marnost a nicotnost člověka, jeho omezenost komplexně uchopit určitý fenomén (jakým Amerika podle Wenderse zcela určitě je) a dokázat ho s konečnou platností popsat. Stejně jako Phil Winter, i Wim Wenders se – v platónském slova smyslu - uchyluje k životu v jeskyni, neboť svět idejí, po němž horoucně touží, je mu prozatím nedostupný. Jedinou cestou, jak se k němu pozvolna dobrat, jsou jeho reprodukce, otisky reality v podobě polaroidových fotografií, které jsou svědomitě ukládány do krabičky s nadějí, že přijde čas, kdy bude možné je nějakým způsobem zpracovat a přiblížit se vytouženému světu idejí.

Tato nemožnost Ameriku popsat slovy a nedokonalost lidských smyslů ji jakkoli komplexně pojmut u Wenderse odkazuje k dalšímu velkému tématu, které řeší vztah reality a jejího obrazu, skrz nějž bývá reflektována. Wenders Ameriku pevně spojuje s vizuálním, jehož základní jednotkou je obraz jako reprodukce reality. V básni *American*

*Dream* Wenders toto téma reflektuje následujícím způsobem:

*„Existuje Amerika sama o sobě?  
Nebo bychom na ni už neměli nahlížet  
jako na velké bílé plátno,  
na nějž si svět promítá své vlastní sny?  
Není snad Amerika sama o sobě svá největší projekce?*

*Amerika jako země obrazů.  
Země vyrobená z obrazů.  
Země pro obrazy.  
Kde i písmo se stane obrázkovým  
tak jako nikde jinde.”* <sup>24</sup>

Dvacáté století se stalo bezpochyby stoletím nadvlády obrazu a naše západní civilizace se stala civilizací vizuální. Obraz se stal nástrojem moci, důležitým médiem, důvěryhodným nositelem informací i smrtonosnou zbraní; naše civilizace se stala na obrazech závislá. Naše schopnost přijmout informaci v jiné formě než té obrazové klesá a my se stavíme k takovým formám informací s nedůvěrou a neochotou tyto formy akceptovat ve svém životě. Obraz jako reflexe reality, jako její reprodukce, se stal předmětem úvah mnohých umělců a intelektuálů, kteří zdůrazňují jeho dopad na naše vnímání světa kolem nás a na naše smyslové vnímání vůbec. Wim Wenders patří mezi osobnosti - tvůrce, kteří tento fenomén dnešní doby ve svých dílech reflektují. V *Alici ve*

---

24 Originální znění citátu:

*“Does America exist as 'itself'?  
Or should one not see it still  
as the great white screen  
on which the world projects its dreams?  
Is 'America' itself not the greatest projection?*

*America, land of imagery.  
Land made of images.  
Land for images.  
Even writing has become pictorial here  
like nowhere else.”*

WENDERS, WIM. *American Dream*. In: *On Film*. London, 2001, s. 127-128.

*městech* se Wenders snaží prostřednictvím svého hrdiny Phila Wintera zachytit jakýmkoli způsobem Ameriku v celé její komplexnosti, ale jeho snahy cokoli o ní napsat pokaždé vyjdou vniveč a jeho fotografie se stanou jen neorganizovanou a chaotickou sbírkou obrázků, které hrdina není schopen dále zpracovat. „*Někdy je ovšem zapotřebí mít od něčeho dostatečný odstup, abychom se mohli na problém podívat znovu, protože jinak bychom se dostali tak blízko, že bychom ho ani nerozpoznali.*” (WENDERS, *Dreaming*, s. 88). Je důležité se proto ptát, proč Phil Winter do Ameriky odjel. Jako typický wendersovský hrdina je Phil Winter muž konstantně hledající, věčný poutník, který - vytržen ze své rodné země - hledá své vlastní kořeny, svou identitu. Tu nalézá až po setkání s Alice, která – ač stále ještě dítě - se mu stane pevným bodem jeho vesmíru. Podobně i úkol zpracovat článek o Americe v Americe je pro Phila nemožný, jelikož zde nenalezne dostatečný odstup od své situace a místo kreativní práce jen povlává a bezúčelně existuje. Proces konstituování vlastní identity je procesem dvousměrným a nemožným bez zkušenosti s vytržením vlastního života, z vlastního kulturního prostředí. Teprve dialektickým střetnutím amerického a německého elementu dochází k posunu a vývoji, po němž Phil Winter prahne stejně jako Wim Wenders, pro něhož je život nikdy nekončící cesta.

Stejně jako Wim Wenders, i Phil Winter si sestavuje svůj vlastní svět z objektů, které ho očividně fascinují a na něž je silně emocionálně upnutý. Všechny objekty, které pro Wintera něco znamenají, jsou typickými reprezentanty americké populární kultury. Winterův svět – stejně jako svět Wendersův – je svět, v němž lidé žijí a jednají na pozadí rytmů rock'n'rollu, který hraje z blízkých jukeboxů prozařujících ztemnělé kouty typických amerických barů, v nichž ze zásady točí pouze pivo značky Budweiser. Wendersovi hrdinové jsou Amerikou trvale fascinováni a jsou k ní přitahováni tak intenzivní silou, jež v sobě nese silné sexuální podtexty. Stejně jako Wenders, i Phil Winter vyrostl po druhé světové válce, kdy Evropu zaplavila vlna fanatického obdivu ke všemu americkému, vůči čemuž nebyl nikdo imunní. Nejsnadnějším terčem tohoto impaktu na evropskou kulturní svébytnost byly právě děti, jež ve své bezbrannosti a čistotě nebyly schopny vytvořit si vůči těmto tlakům žádnou imunitu. A proč také?

Americká populární kultura se do evropského povědomí nedostávala na první pohled ani trochu agresivně a svou snadnou přístupností a nezatížeností historickými traumaty pouze vyplnila prázdná místa a vykotlané krátery, které po sobě zanechala druhá světová válka.

Počínaje filmem *Alice ve městech* začíná Wim Wenders ve svých dílech vytvářet svou vlastní vizuální interpretaci Ameriky, která je ovšem právě ve filmech jeho prvního tvůrčího období silně selektivní. Wenders se v procesu jejího vytváření opírá výlučně o svojí vlastní paměť a vzpomínky na dobu, kdy svět kolem sebe vnímal jako malé dítě žijící z amerických komiksů a kreslených postavíček Walta Disneyho. Paměť hraje ve Wendersových filmech trvale jednu ze stěžejních rolí. Wenders využívá jak jejich předností, tak jejich nedostatků při konstruování své vlastní Ameriky ze střípků a fragmentů, jež uvízly v síti jeho paměti a jež se v pozdějších letech stanou jedněmi z těch nejcharakterističtějších momentů v kontextu jeho tvorby. Stejně jako Marcel Proust citovaný v práci Susan Sontag *O fotografii*, i Wenders vnímá fotografii ne jako nástroj paměti, ale jako její vynález sloužící k jejímu nahrazení (SONTAG, 2008, s. 165). Fotografie, jež zuřivě produkuje Phil Winter, jsou toho příkladem; ani ony neslouží jako berličky, které mají za úkol pomáhat jejich tvůrci si zapamatovat a umět si zpětně vybavit určité okamžiky, které ho potkají na jeho cestě Amerikou. Fotografie pro Wintera plní úlohu substituce za paměť, a sám pojem paměti tedy dostává u Wenderse nový rozměr. Wenders ve svých filmech konfrontuje paměť sdílenou a paměť individuální, z nichž právě paměť individuální dostává nejvíce prostoru. Vztah paměti obecně sdílené a individuální je až striktně dialektický; preference paměti individuální se ve Wendersových filmech může díť jen díky konfrontaci s pamětí společenskou, jejíž součástí je obraz Ameriky zakořeněný v evropské identitě (KROES, 1997, s. 30).

Těmi nejzásadnějšími momenty, které formovaly jeho vizualizaci Ameriky, zaplnil Wim Wenders prostor ve dvou následujících filmech ze svého prvního tvůrčího období, které v jeho filmografii pozvolna zapadají. Jedná se o filmy *Šarlatové písmeno* (*The Scarlet Letter*, 1973) a *Falešný pohyb* (*Wrong Move*, 1975). Zatímco *Falešný pohyb* je

filmem odehrávajícím se na německém území, zfilmovaným na motivy ryze německého díla, jakým je Goethův dvoudílný román *Viléma Meistra léta učednická, Šarlatové písmeno* je filmem, který umožnil Wendersovi se vrátit do dob, kdy se americký národ teprve formoval, a zachytit tak fenomén amerického snu v jeho prvotní, ještě nedefinované podobě. I přesto, že se Wenders od tohoto filmu nyní distancuje, je *Šarlatové písmeno* bezpochyby zajímavým pokusem o rekonstrukci Ameriky v její prvotní formě.

„Každý film je i dokumentem procesu, jakým vzniká“, komentuje Wenders okolnosti, které provázely natáčení *Šarlatového písmena*, filmu, díky němuž zjistil, že už nikdy nenatočí film, v němž by se nemohlo objevit auto, benzínová stanice, televize nebo telefon (WENDERS, 1991, s. 8). I vzhledem k tomu, že film byl natočen podle stejnojmenné románové předlohy Nathaniela Hawthorna, vystupuje *Šarlatové písmeno* z řady Wendersovy filmografie. Amerika je v tomto epickém filmovém příběhu, natočeném napůl ve studiích v Kolíně nad Rýnem, napůl na severozápadním pobřeží Španělska, vykreslena jako země rozdělující na svém území evropské národy, jež ji obývají. Nejedná se zde o Ameriku v tom dnešním slova smyslu. Amerika v *Šarlatovém písmenu* by se spíše dala přirovnat k Evropě násilně přesunutá na jiné, vzdálenější území. Noví „Američané“ si přitom uchovali své původní evropské hodnoty a tradice, jež dále rozvíjejí a přenášejí na další generace, čímž se ocitají v podobné bublině, v jaké Američané podle mnohých žijí dnes. Jediným kontaktem s cizí kulturou pro ně znamenají Indiáni, kteří jsou pro ně zároveň i smrtící hrozbou.

Wenders využil nabídku natočit *Šarlatové písmeno* k tomu, aby se pokusil vytvořit německý film založený na formálních pravidlech a postupech americké hollywoodské kinematografie, jež ho trvale fascinovala. Film je z velké části dotvářen monumentální a podmanivou hudbou, jednotlivé záběry, jejich nasvícení, úhly jednotlivých záběrů a střih odkazují k filmům noir, jenž se staly doménou hollywoodské kinematografie ve čtyřicátých a padesátých letech dvacátého století. I přes veškerou snahu zůstává *Šarlatové písmeno* zřetelně a nepopíratelně ryze evropským filmem. V roli resuscitátora

dějinných událostí Wenders v tomto případě selhává. Zřejmě kvůli nucené absenci artefaktů, které v jiných filmech pomáhají dotvářet Wendersův vizuální styl a konstruovat jeho obraz Ameriky, dosahuje Wim Wenders pouhého přenosu a aplikaci evropských hodnot na jiné území. Vize Ameriky v *Šarlatovém písmenu* je však v kontextu filmografie Wima Wenderse naprosto unikátní; Amerika je zde identická s Evropou, která je zdrojem všeho negativního, co civilizace s sebou přináší, a ze které je třeba co nejdříve uniknout. Wenders přitom dosahuje reverze rolí; Amerika se v *Šarlatovém písmenu* stává Evropou, Evropa Amerikou a z amerického snu o lepším životě se stává sen evropský.

Cesta jako motiv stojí v popředí dvou dalších filmů zastupujících Wendersovo první tvůrčí období – *Falešný pohyb* a *V běhu času*. *Falešný pohyb* je příběhem, jehož základní dějovou linku tvoří příběh hlavního hrdiny, jenž se poprvé vydává do světa ze svého rodného Glückstadtu, aby nasbíral zkušenosti a zážitky, a mohl se tak stát spisovatelem. Vzhledem ke skutečnosti, že jde o ryze německý film, který vychází z německého kulturního prostředí a německých tradic, je motiv Ameriky až v druhém plánu, zašifrován do nenápadných referencí k americké kultuře, jaké představují jukeboxy v ordinérních německých hospodách, hudební LP s americkou rockovou hudbou či vlastnictví auta jako vyjádření a utvrzení určitého společenského statusu. Ale především je to forma road movie, kterou Wenders aplikuje na preromantický příběh o putování Viléma Meistra, čímž vyrvává tento příběh z jeho německých kořenů a zkouší ho zasadit do těch amerických. Na rozdíl od *Šarlatového písmena*, kde tento vztah dvou kulturních sil nebyl dostatečně vybalancován, je americký a německý element přítomný ve *Falešném pohybu* vyvážený. Obraz Ameriky je na rozdíl od jiných Wendersových filmů značně potlačen a projevuje se spíše latentně v detailech, přičemž nenarušuje harmonii jednotlivých složek v rámci celého filmu. Film *Falešný pohyb* je v kontextu Amerikou silně ovlivněného prvního tvůrčího období filmem vyjímečným; tendenčně a stylově předchází filmům jako je na příklad *Nebe nad Berlínem*, které Wim Wenders vytvořil v Německu a pro Německo po svém několikaletém pobytu v Americe.



Wendersovo první tvůrčí období se uzavírá filmem *V běhu času* (*Kings of the Road*, 1976), kde vrcholí Wendersovy snahy vizualizovat svůj - reálnou zkušeností nezkažený - obraz Ameriky. Film je pokusem aplikovat typicky americký žánr road movie na podmínky západní části Německa, rozvinout témata mužského přátelství, lásky, plynoucího času a historické předurčenosti na pozadí příběhu o cestě dvou typicky wendersovských hrdinů krajinou podél hranic s Východním Německem.

Film *V běhu času* je nejameričtější z německých filmů Wima Wenderse, který v sobě spojuje westernovou poetiku, vizualizaci Ameriky založenou na inspiraci filmem *Bezstarostná jízda* (*Easy Rider*, 1969) a snahu obsáhnout široké spektrum témat nadnárodního a všeobecného charakteru. Dějová linie sleduje osudy dvou dospělých mužů – samotářského řidiče kamionu Bruna Wintera a frustrovaného stopaře a muže bez minulosti Roberta Landera, které dohromady svede náhoda (nebo osud?) a okolnosti Landerova pokusu o sebevraždu. Oba hrdinové spolu začnou cestovat a sdílet stísněný prostor kabiny kamionu s takovou samozřejmostí, jaká by napovídala tomu, že tito dva muži se znají desítky let, a ne pouze pár hodin. Mezi nimi se pozvolna vytváří tiché, introvertní a nevyslovené, ač o to silnější přátelství. Robert i Bruno společně a po většinu času mlčky jako dva kovbojové brázdí zanedbanou krajinou německého pohraničí a hrstkou menších měst a vesnic, v nichž má Bruno na starost údržbu pozvolna vymírajících soukromých kin. V běhu času a v průběhu cesty se hrdinové setkávají s nejrůznějšími lidmi a jejich životními příběhy, do nichž rázem na moment spadnou, ale do nichž sami nijak nezasahují. Jen je vyslechnou a pak bez emocí opustí. Film vyniká silnou nedějovostí a anti-příběhovou strukturou; dějovou linku filmu tvoří cesta a Bruno s Robertem jsou jen diváci. Jejich společná cesta vyvrcholí jedné noci, kterou oba hrdinové stráví v opuštěném bývalém vojenském bunkru, v němž naleznou předměty patřící dříve americkým vojákům, kteří tuto část německého území krátce před koncem druhé světové války vybojovali a osídlili svými pluky. Nad lahví laciné whisky Bruno i Robert zjistí, jak rozdílné jejich cesty najednou jsou. Od té chvíle si jde každý svou cestou. „*Všechno se musí změnit*“, vzkazuje na lístku Robert Brunovi a deklamuje tím svobodu člověka rozhodovat sám o svém osudu a relativitu života, který je lehký jako

pírko, pokud se člověk dokáže oprostít od tíhy mezilidských vztahů a žít cestou, po níž zrovna jde.

Film *V běhu času* je postaven na několika tématech, jenž jsou zásadní v rámci Wendersovy tvorby. Obsáhlost těchto témat tak dává vzniknout mnohohrstevnatému filmovému dílu, jehož záběr sahá od referencí k filmovým žánrům americké kinematografie padesátých a šedesátých let k takovým filosofickým tématům, jako je historická předurčenost národa, vyrovnávání s minulostí a plynoucí čas.

Toto filmové dílo se otevřeně hlásí ke dvěma vlivným filmům americké kinematografie, jenž ve své době reflektovaly významné společenské tendence, čímž upoutaly pozornost jak běžných diváků, tak i filmových tvůrců, pro mnoho z nichž se staly nevyčerpatelným zdrojem inspirace a kultovní generační výpovědí. Film se jednoznačně opírá o road movie *Bezstarostná jízda* (*Easy Rider*, 1969) Dennise Hoppera a western *Pátrači* Johna Forda (*The Searchers*, 1956), přičemž se neomezuje pouze na tyto dva filmy. *V běhu času* je dílem, které z westernové poetiky čerpá a zároveň k ní nostalgicky odkazuje. Oba hrdinové – Robert i Bruno – jsou novodobým ztělesněním hrdinů Divokého Západu, lidí vykořeněných, věčně na cestě, hledajících domov i místo v životě. Z dvojice hlavních představitelů je Bruno typickým zástupcem wendersovských hrdinů. Svou samotářskou povahou, minulostí opředenou tajemstvím a komplikovaným vztahem k ženám se až nápadně podobá Ethanu Edwardsovi, hlavnímu hrdinovi *Pátračů*, který hnán touhou po pomstě osaměle, ale houževnatě, brázdí texaskou krajinou a pátrá po své neteři, jíž jako malou dívku unesl jeden indiánský kmen.

Bruno se *V běhu času* stává předobrazem hrdinů, které Wenders dále rozvíjí ve svých pozdějších filmech. Je typickým představitelem hypersenzitivního, introvertního a samotářského hrdiny, který je konstantně na cestě, hledající místo, kde by mohl zakotvit a usadit se. Toto věčné putování je metaforicky vyobrazeným hledáním vlastní identity na pozadí neustále se měnícího světa. Samota je Brunovým náboženstvím; v momentě, kdy někdo tento křehký status napadne či vpadne do jeho osobní sféry, projeví se naplno

Brunova neschopnost koexistovat s druhými lidmi a adekvátně reagovat na běžné, každodenní situace. Jeho asociální chování se zřetelně projevuje na jeho vztahu k ženám. Zatímco druhé muže je Bruno schopen akceptovat jako své druhy, s nimiž dokáže navázat silné, ale mlčenlivé přátelství, v případě žen je tomu naopak. Stejně jako v pozdějším filmu *Nebe nad Berlínem*, i zde Wenders s důrazem rozlišuje mezi osamělostí a samotou. „*Být se ženou a být sám*“, touží být Bruno, přičemž se mu stále daří zažívat jen „*osamělost uvnitř ženy*“. Samota je pro Bruna druhou přirozeností, stavem, který mu dovoluje být sám sebou. Život se ženou Bruna vždy samoty zbavoval, odepíral mu dosáhnout tohoto blaženého stavu, který mu je vlastní. Brunova bezradnost v kontaktu se ženami se tak projeví i na jeho vztahu s Pauline, mladou majitelkou malého kina, do něhož Bruno společně s Robertem na své cestě podél východní hranice Německa zavítají. V momentě, kdy je postaven před volbu, zda chce zůstat se ženou, nebo pokračovat dál v cestě, vybere si Bruno tu druhou možnost.

Jedním z nejdominantnějších a zároveň nejsilnějších témat filmu *V běhu času* je téma přátelství. Přátelství podle Wenderse vzniká na cestě a postupně. Stejně jako u hlavních hrdinů *Bezstarostné jízdy* jde o pouto nikdy nevyslovené, ale o to silnější, které v některých chvílích nabývá na takové intenzitě, která se rovná intenzitě vztahu mezi mužem a ženou. V některých případech (i v případě filmu *V běhu času*) se zdá, že takové přátelství milostný vztah mezi mužem a ženou zastupuje. Je ovšem důležité podotknout, že ve Wendersově pojetí nemá přátelství mezi dvěma muži žádné sexuální podtexty; jde pouze o nevyřčenou a nevědomou citovou intenzitu, jíž Wendersovi hrdinové do přátelství investují. Přátelství podle Wenderse končí podobným způsobem, jako začala: náhle a potichu se vytratí, v momentě, kdy se cesty obou dvou aktérů začnou ubíhat jinými směry. Hrdinové tento úděl tiše a bez námitek přijímají, přičemž je patrné, jak je jim naprosto cizí vyjádřit jakékoli emoce, které takový rozchod obvykle doprovází. Podrobení osudu ve Wendersově filmu *V běhu času* je tiché, nenásilné, není však dobrovolné. Wendersovi hrdinové svůj osud sice přijímají, ale zároveň vynikají v metodě pasivního odporu; tento moment podvolení se vlastnímu osudu je z jejich strany aktem očekávaným, vázaným výhradně na mužské postavy, které povládají svým životem a

změny směrů svých životů berou jako svůj úděl a podmínku života na cestě, jenž je jejich osobní volbou.

Ve filmu hraje – podobně jako v předchozím filmu *Alice ve městech* - důležitou roli vztah dítěte a dospělého, který odráží i skutečnost plynoucího času a umožňuje dospělému hrdinovi se zastavit a zamyslet se nad časem, který uplynul, a cestou, která už je za ním. Dítě do Wendersových filmů vstupuje náhle, neočekávaně a přistihuje hlavní hrdiny absolutně nepřipravené na tuto skutečnost. Dítě je dospělému zrcadlem a prostředkem sebereflexe. Dítě umožňuje dospělému skutečně dospět a vyžrát skrze uvědomnělou zodpovědnost za svůj vlastní život a zároveň se vrátit do doby svého dětství a odpustit sobě i ostatním chyby, které napáchali. Skrze postavu dítěte se Wendersovi hrdinové vrací do dětství, do doby, kdy ještě měli pevné místo v životě, domov, rodinu – vazby, z nichž se později více méně dobrovolně sami vyvázali. Ve filmu *V běhu času* odkazuje Wenders na dětství svých hrdinů prostřednictvím precizní rekonstrukce scény z westernu *Poslední rodeo* (*The Lusty Men*, 1952) svého filmového gurma Nicholase Raye:

*„V místě, kde Pátrači fungují jako zásadní zdroj vizuálních citací a odkazů, filmy Nicholase Raye infiltrují do Wendersovy tvorby s takovou razancí, že – jak jsme zde již podotkli – umožňují Wendersovi zrekonstruovat celou sekvenci pro svůj film V běhu času.“*<sup>25</sup>

Bruno se – stejně jako hlavní hrdina z *Posledního rodea* v podání Roberta Michuma – vrací do domu na břehu Rýna, v němž strávil podstatnou část svého dětství, a hledá ukrytou krabičku s dětskými poklady, kterou si jako dítě v domě schoval. Tento moment je pro Bruna natolik silný, že uvolní potlačené emoce a vzpomínky, a je Wendersovou metaforou (převzatou ze slavného amerického westernu), skrze níž vidí možnou cestu

<sup>25</sup> Originální znění citátu: “Where *The Searchers* offers a crucial point and an occasional source of visual citation in Wenders, Ray's films infiltrate his work to the point where, as we said, a whole sequence from a Nicholas Ray film is reconstructed in *Kings of the Road*.” KOLKER, ROBERT PHILLIP & BEICKEN, PETER. *The Films of Wim Wenders*. New York. 1993, s. 39.

Německa k vyrovnání se sebou a vlastní minulostí a její přijetí takové, jaká byla, i když byla pro německý národ sebebolestnější.

Téma času se *V běhu času* neprojevuje pouze v osobní rovině. Wendersovy úvahy o plynoucím čase a jeho nemilosrdnosti vedou i k počínající kritice soudobé skutečnosti, již vnímá skrz americkou realitu, jež je Wendersovy obecným měřítkem ve všech jeho filmech. Skrze osudy svých dvou hrdinů, kteří brázdí německé silnice u východoněmeckých hranic, mapuje Wenders zbylá soukromá kina, dříve středobody městského či vesnického společenského dění, nyní však instituce pozvolna umírající na nezáměr diváků a šikanu velkých distribučních společností, které majitele kin nutí k nekonečným ústupkům a změnám v dramaturgickém plánu. Majitelé kin jsou tak přímými svědky degradace obrazu jako základní jednotky filmu v jeho klasickém pojetí, který je pozvolna nahrazován televizí. Wenders ve filmu *V běhu času* zachycuje přelomové období, v němž končí nadvláda filmu jako suverénního média pro přenos obrazů. Majitelé kin musí bojovat proti agresivní politice protlačování amerických filmů dabovaných do němčiny tak, že jakákoli umělecká hodnota ustupuje do pozadí a vzniká těžko definovatelný patvar, s všudypřítomností kýče, s pornografií. Wim Wenders shrnuje tuto situaci spojenou se ztrátou původního smyslu obrazu a víry v něj následujícím způsobem:

*„Nevěřím tomu, že mimo nás existují jiní lidé, kteří by zažili tak ohromnou ztrátu víry ve vlastní obrazy, ve vlastní příběhy a mýty. My, režiséři vzeší z německé nové vlny, jsme tuto ztrátu nejvíc pociťovali ve své práci. Nedostatek a absence původních tradic nás učinily sirotky... Měli jsme dobrý důvod být nedůvěřiví. Ještě nikdy a nikde nebylo s obrazy a jazykem zacházeno tak bezskrupulózně jako tady; ještě nikdy a nikde nebyly obrazy tak zneužity jako nástroje pro šíření lží.“*<sup>26</sup>

26 Originální znění citátu: “I do not believe that any other people have experienced as great a loss of confidence in their own images, their own stories and myths, as ours. We, the directors of the New Cinema, have felt this loss most acutely in our work. The lack, the absence of an indigenous tradition, has made us parentless... There was good reason for this mistrust. Never before and in no other

Proto je film *V běhu času* dílem o zániku kina a zároveň i oslavou obrazu a hudby, která má ve Wendersových filmech přímo stěžejní význam (WENDERS, 1991, s. 17, GEMÜNDEN, 1998, s. 143). Wenders do svých filmů vkládá hudbu, která ho provázela od dětství – rock'n'roll a rock, žánry, které do Německa přišly po skončení druhé světové války a staly se zosobněním revolty, svobody a nespoutaného způsobu života, tedy hodnot, které v poválečném Německu ještě nenašly své místo. Stejně jako americká hudba, i americká kinematografie se stala cestou k revoltě, k odpoutání od minulosti a k šanci začít svůj život žít nanovo, od začátku a s čistým štítem. Wenders staví americkou a německou kulturu do juxtapozice, přičemž obě kultury nemohou být od sebe více odlišné. V této dialektické dvojici se však zároveň oba tyto prvky vzájemně doplňují a jsou na sobě závislé. Německá kultura by nemohla existovat bez té americké a americká bez té německé, což je myšlenka, která se prolíná snad všemi Wendersovými filmy a nejzřetelnějšímu vyjádření se jí dostane ve filmu *Americký přítel* (*The American Friend*).

Svou roli hraje ve filmu *V běhu času* i krajina a města, jimiž hlavní hrdinové Bruno a Robert projíždějí. Stejně jako v jiných filmech, i zde Wim Wenders zachycuje německou krajinu skrze naučená schémata používaná ke konstrukci vizuální podoby Ameriky, využívané v amerických filmech, přičemž americké westerny Johna Forda a Nicholase Raye a film *Bezstarostná jízda* mají na této podobě obrovský podíl. Wenders důsledně aplikuje pravidla americké kinematografie na své německé filmy s takovým citem, že nenásilně dosahuje přirozené rovnováhy mezi americkým a německým elementem. Zatímco německá města zachycuje Wenders v tomto filmu s posvátnou úctou a pokorou k historii vlastní země, prázdná krajina umožňuje Wendersovi naplno uplatnit svoji představivost a vytvořit si svou vlastní Ameriku ve své vlastní zemi. Proto se kamera Wima Wenderse věnuje po vzoru *Bezstarostné jízdy* zejména dlouhým záběrům na prázdnou, rozlehlou horizontální krajinu, kterou zdánlivě bezcílně brázdí v kamionu dvojice hlavních hrdinů. Pokud je pro Wenderse *Bezstarostná jízda* filmem o Americe (WENDERS, 2001, s. 30), je film *V běhu času* ryzím filmem o Německu, skrze nějž

---

*country have images and language been handled as unscrupulously as here, never before and in no other place have they been so debased as vehicles for lies.*" WENDERS, WIM in: CORRIGAN, TIMOTHY. *Wender's Kings of the Road: The Voyage from Desire to Language*. In: *New German Critique*. No. 24/25, s. 105-106.

hledá Wenders svou osobní Ameriku seskládající se z rozlehlého, prázdného území propleteného velice volnou sítí silnic přerušované lemovaných opuštěnými benzínovými pumpami, vesnicemi, městy a malými městečky. Prázdnota, jakou Wenders vykresluje v tomto filmu, ovšem nezosobňuje pouze americkou krajinu, ale citlivě odkazuje i ke skutečnosti rozpůleného Německa. Krajina podél východní západoněmecké hranice se metaforicky vrací k období osidlování amerického Divokého Západu, kdy pustou krajinou projížděly bryčky vedené koňmi a osamělé postavy kovbojů, kteří bránili nově vznikající americkou suverenitu před nájezdy krvežíznivých Indiánů.

Film *V běhu času* je v neposlední řadě filmem o jedné generaci:

*„Generaci mužů, kteří utráceli svá první kapesné za songy jako Tutti Frutti či I'm just a Lonely Boy, ale kteří nebyli ještě dost staří na to, aby nosili boty se špičkou. Stojíce toužebně u svých koloběžek, pozorovali starší kluky, kteří vozili ve svých autech děvčata kolem svého bloku a snažili se jim dostat pod sukni. Ted' už mají tito chlapci třicet let a jsou „2000 světelných let od domova“, jak vždy byli. I to se ale musí změnit.“*<sup>27</sup>

Zatímco v předešlých Wendersových filmech (jako je na příklad film *Alice ve městech*) je dominantní Wendersova tendence adorat Ameriku se vším, co k ní patří, ve filmu *V běhu času* dochází k první kritické reflexi Ameriky jako mnohovýznamového fenoménu. Wenders tento postoj vyjadřuje prostřednictvím takových detailů, jakým je na příklad žvýkačka přilepená na sedadlo v kině, lepící se na bezradného diváka, či prostřednictvím propracovaných situací, jakou je Robertova návštěva u jeho otce – amatérského tiskaře a vydavatele obecních novin. S přibývajícími léty Wenders toto téma americké hegemonie a všudypřítomného vlivu Ameriky dále rozpracovává a dospívá k čím dál více

<sup>27</sup> Originální znění citátu: „The film is about the generation of men who spent their first pocket money on 'Tutti Frutti' or 'I'm Just a Lonely Boy', but weren't old enough to wear pointed shoes. Standing wistfully around the scooters, watching some bloke riding around with his girl, pushing his hand up her skirt. They're thirty now, '2000 light years from home' just as they always were. It's all gotta change.“ WENDERS, WIM. *The Logic of Images*. London. 1991, s. 17.

kritičtější závěrům, jak bude patrné v následujících kapitolách.



## Amerika jako zrcadlo

Druhá polovina sedmdesátých let dvacátého století byla pro Wima Wenderse přelomovým obdobím, kdy se ocitl na vrcholu svých tvůrčích sil a zároveň poprvé a zdaleka ne naposledy dosáhl docenění své filmové tvorby na mezinárodní úrovni. Stejně jako Wendersův život, i jeho tvorba je v neustálém pohybu. Konec sedmdesátých let znamenal pro Wenderse důležitý posun ve vnímání Ameriky a ve způsobu, jakým tuto zemi ve svých filmech vyobrazoval.

Přechod do tohoto období nebyl překotný, nýbrž pozvolný, související s autorovým osobnostním vývojem a podmíněný nabytými zkušenostmi. Z těchto důvodů je proto obtížné Wendersovu tvorbu dělit a kategorizovat do jednotlivých období; změny do Wendersovy tvorby nikdy nevpadají najednou, ale postupně se stávají součástí již zavedených postupů tak dlouho, až se stanou patrnou tendencí, která se stane charakteristická pro Wendersův styl.

V případě vizualizace Ameriky ve Wendersových filmech docházelo k viditelnému posunu již ve filmech jeho prvního tvůrčího období, a to zejména ve filmu *V běhu času* a *Alice ve městech*, kde je znatelný určitý odklon od bezmezné adorace Ameriky směrem k rodící se kritické reflexi Ameriky jako země i jako fenoménu, který zasahuje široké spektrum společenskovedních oborů. „Američani kolonizovali naše podvědomí“, utrousí ve filmu *V běhu času* jeden z hrdinů, čímž poprvé nahlas verbalizuje do té doby nereflektované obavy, které následovaly po nekontrolovaném a spontánním přílivu americké populární kultury, jenž beze zbytku zaplavila celou Evropu. Tato replika – navíc tímto způsobem vytržená z kontextu - v sobě kumuluje široké spektrum emocí a významů; ve své podstatě je nehodnotící a záleží na tom, jakými významy ji obestřeme. Zároveň však konotuje sílu a rychlost, s jakou se Amerika zmocnila našeho kulturního bohatství, a razanci, s jakou vnikla do našeho kulturního podvědomí. Nic není černobílé, a ani náš svět není černobílý. Vztah Ameriky a Evropy je těžko definovaný právě proto, že tento mezikontinentální konflikt je hluboko zakořeněný v našem genofondu. A co víc,

nedá se definovat v jasných termínech. Replika komentující americký útok na naše podvědomí předznamenává vznik takových filmů jako je *Americký přítel* (*The American Friend*, 1977) a *Stav věcí* (*The State of Things*, 1982), v nichž se kulturní i politická dominance Ameriky nad Evropou a vzájemné vyvažování jejich oboustranného vztahu staly hlavními tématy.

Mimo tyto dva filmy se v této kapitole budu věnovat filmu *Paříž, Texas* (*Paris, Texas*, 1984), jenž je jedním z nejznámějších a zároveň nejocenenějších Wendersových filmů a jenž je pro tuto analýzu kritického obrazu Ameriky ve filmech Wima Wenderse nepostradatelný a velice podstatný tím, jak nakládá se skutečností, kdy americký element naprosto vyvážil ten německý a evropský, čímž se film stává jedním z nejameričtějších Wendersových filmů.

Wim Wenders nebyl v historii německé kinematografie jediným německým režisérem, pro něhož stát se součástí americké kinematografie představovalo kariérní vrchol a jenž využil nejbližší příležitosti stát se součástí továrny na zábavu jménem Hollywood. Wendersova cesta – podobně jako cesta ostatních mimoamerických režisérů - za vysněnou Amerikou ovšem nebyla přímočará. Robert Phillip Kolker a Peter Beicken rozlišují tři skupiny evropských režisérů, kteří za Ameriky přišli za prací (KOLKER & BEICKEN, 1993, s. 93). První vlna přišla do Los Angeles v druhé polovině dvacátých let dvacátého století, v níž byl i proslulý a uznávaný režisér německého expresionismu F. W. Murnau. Příchod druhé skupiny evropských filmařů, mezi nimiž byl Fritz Lang, režisér proslulé *Metropolis*, podnítila druhá světová válka. Filmaři, kteří bývají Kolkerem a Beickenem zařazováni do třetí skupiny, jsou z hlediska naší snahy vyvodit z těchto úvah jasné závěry a pádné argumenty asi nejproblematictější, jelikož tyto osobnosti neváže dohromady ani jeden jasně označený časový úsek, ani společný osud, ani sdílené historické události, které by je k emigraci vedly, ani nějaké společné paradigma, jenž by je shromažďovalo do jednoho uměleckého proudu. Jednotliví filmoví tvůrci byli suverénními osobnostmi, které měly společnou pouze touhu pracovat pod značkou Hollywood. Jednou z takových osobností byl vedle Volkera Schlöndorffa či

Wolfganga Petersena i Wim Wenders, jenž byl jedním z prvních, kteří do Hollywoodu ve třetí vlně přišli. Jeho objevnou cestu za pravou, ryzí a ničím nezprostředkovanou Amerikou mapuje Wendersovo druhé tvůrčí období, v němž došlo k režisérově relokaci z evropského na americký kontinent, což se také výrazně otisklo do jeho tvorby.

Wendersově prvnímu, čistě americkému fiktivnímu filmu *Hammet* (*Hammet*, 1978-1982) inspirovanému osudy spisovatele detektivních příběhů Dashiella Hammeta, předcházely hraný film *Americký přítel* a dokumentární film *Nickův film* (*Lightning Over Water*, 1980), v nichž Wenders poprvé naplno konfrontuje svůj imaginární americký svět s tím skutečným a jako v reakci na tento zažitý kulturní šok se snaží najít rovnováhu mezi svou německou minulostí a americkou budoucností.

Film *Americký přítel* má v kontextu Wendersovy filmografie významnou pozici jako dílo, kterým se Wenders oddělil od svého rodného německého prostředí, aby vytvořil kosmopolitní dílo sui generis, v němž se pojem státních hranic v tradičním, historickém slova smyslu sám maže a redefinuje. V první řadě je film *Americký přítel* obratem směrem k silné dějové lince, která ve Wendersových filmech až doposud chyběla. Wendersovy předchozí filmy byly filmy natočené na cestě, často bez dopředu připraveného scénáře, založené na atmosféře místa a charakteru postav, které se v něm nacházejí, přičemž jednou z nejdůležitějších složek byla (samozřejmě americká) hudba, která jako deus ex machina zasáhla do osudů filmových hrdinů a řídila náladu míst, kam ve svých cestách dojeli. Na rozdíl od *Amerického přítele* byly předchozí filmy Wima Wenderse chirurgicky vypreparovaným úsekem reality, na jehož prostoru jejich tvůrce rekonstruoval svou imaginární Ameriku za použití minimalistického střihu, který měl zároveň potvrzovat autentickou hodnotu celého díla. Wendersovy filmy jsou ztělesněním jeho vlastního, fantazijního a osobitého světa kolem něj, který je reflektován v duchu tradic dokumentárního filmu:

„Chci, aby moje filmy byly o čase, v jehož běhu jsou natáčeny, a aby v sobě odrážely města, krajiny, objekty a lidi, kteří jsou jeho

*součástí, včetně mě.*”<sup>28</sup>

*Americký přítel* byl založen na románové předloze Patricie Highsmithové *Ripleyho hra*, kterou pro Wima Wenderse upravil jeho dvorní scénárista, rakouský spisovatel Peter Handke. Ten upravil tento příběh o široké a spletné síti manipulace s lidskými osudy do formy, která z filmu *Americký přítel* udělala jedno z nejmnohovýznamovějších děl, které na základech žánru filmu noir byly kdy vytvořeny. V neposlední řadě je *Americký přítel* Wendersovou poctou americké kinematografii, která mu byla formálním vzorem při přípravách tohoto filmu:

*„Domnívám se, že náš obdiv k americké kinematografii je stále platný. Způsobem, jakým americké filmy vypráví příběhy, jazyk, který přitom používají, jsou stále hodnotné. Pro mě neexistuje žádný jiný jazyk, žádný jiný filmový jazyk. Nejsem si jistý, zda je možné tento jazyk nazývat americkým, avšak i přesto nelze popřít, že v Americe byl vyroben.”*<sup>29</sup>

Opěrnými sloupy a zároveň nositeli děje jsou postavy Američana Ripleyho, obchodníka s padělanými obrazy, a Jonathana Zimmermanna, hamburského rámaře a otce od rodiny. Film *Americký přítel* je o komplikovaném a zločinem poznamenaném vztahu těchto dvou postav, které se setkají po jedné aukci, kdy Zimmermann netaktně odmítne podat Ripleymu ruku na pozdrav, čímž ho před ostatními poníží a zesměšní. Tato zdánlivě mimiaturní a bezvýznamná událost dá do pohybu řetěz dalších, po ní se vinoucích událostí, které zamíchají s osudy nejen hlavních hrdinů, ale i jejich blízkých. Hnán uraženou ješitností a touhou po pomstě, začne Ripley zasahovat do života Jonathana Zimmermanna. Rozšíří pověst o jeho zhoršujícím se zdravotním stavu a o leukémii, která

28 Originální znění citátu: “I want my films to be about the time in which they are filmed, and to reflect the cities, landscapes, objects and people involved in them, myself included.” WENDERS, WIM. *The Logic of Images*. London. 1991, s. 18.

29 Originální znění citátu: “Our admiration for American cinema is still right, I think. Because the way of telling a story, the language of the American cinema is still valuable... I mean, for me, there is no other language, no other film language... I'm not even sure you can call it an America one, but it was made in America at least.” WENDERS, WIM in: COOK, ROGER F., GEMÜNDEN, GERD. *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative, and the Postmodern Condition*. Deitroit. 1997, s. 12.

se u něj objevila. Sít těchto pomluv, lží, polopravd, a pravd namířených na správné osoby plně dopadne na nic netušícího Zimmermanna, začne mu měnit život tím, jak mu postupně odřezává cestu k poklidně ubíhajícímu životu německého řemeslníka, otce a manžela v jedné osobě.

Z bezelstného a nekomplikovaného Zimmermanna se stane doslova přes noc štvanec bojující o svůj holý život. Skrze Ripleyho ho zkontaktuje člen mafie s nabídkou vysoké peněžní odměny, již se mu dostane pokud v Paříži zabije neznámého cizince. Zimmermann nejprve razantně odmítá, ale nakonec se rozhodne zločin vykonat s vidinou získané odměny, která může jeho ženu a syna zajistit na dlouhou dobu po jeho smrti, která nad ním začíná viset jak Damoklův meč a pozvolna podlomuje jeho morální zásady a přesvědčení. Pod Ripleyho neviditelným, ale důsledným vedením se z Zimmermanna stává zločinec par excellence a mezi muži vzniká silné přátelství podmíněné společně vykonanými zločiny, které se nakonec obrátí proti všem, i proti Raoulu Minotovi, který Zimmermannových služeb jako první využil k zabití svého protivníka. O co víc se utužuje vztah mezi Zimmermannem a Ripleyem, o to častěji se objevují trhliny ve vztazích s Jonathanovou manželkou a se synem, kteří donedávna tvořili Zimmermannovi emocionální zázemí, a o to víc se jeho rodinný mikrosvět rozpadá a podléhá nezvratné zkáze.

Ripley se stane majákem, opěrným bodem ve spleti Zimmermannovy nově nabyté identity, přičemž Zimmermann se stane důležitým prvkem, který na druhou stranu dotváří Ripleyho svět. Jejich společná historie se zavší v momentě, kdy se proti nim spojí obě mafiánské skupiny, s nimiž byli v kontaktu, a rozhodnou se jak Ripleyho, tak Zimmermanna zneškodnit. Namísto toho ovšem Ripley a Zimmermann zneškodní je, ale i tak je jejich přezíravost a bezpáteřnost potrestána během jejich útěku; Ripley je Zimmermannem ponechán svému osudu na opuštěné pláži u severoněmeckého pobřeží a Zimmermann umírá dostižen svojí latentní leukémií na cestě zpět, po boku svojí ženy.

Film *Americký přítel* je postaven na charakterech Ripleyho a Zimmermanna, kteří

svým jednáním společně posunují děj filmu kupředu. Postavy Ripleyho a Zimmermanna jsou natolik rozdílné, že by mohly být svými absolutními protiklady. Jonathan Zimmermann je muž pasivní, pevně usazený ve své situaci; středobodem jeho vesmíru je jeho rodina a jeho řemeslo. Zimmermann je rámař a jeho prací je usazovat obrazy v rámech, vracet jim tím jejich smysl a naplňovat jejich poslání. Jeho domovem je Hamburg, město, kde je i jeho rodina, a tak nemá Jonathan Zimmermann ani potřebu cestovat a objevovat. Stejně jako obrazy, které prochází jeho rukama, i Zimmermannův svět je řádně zarámován ve své neměnnosti. Naopak Ripley je muž permanentně na cestě, který je doma všude i zároveň nikde. Je to muž, který ve svých cestách rozměnil svou minulost, a proto nenachází svou budoucnost. Jeho život se odehrává ve vakuu, které nazývá Amerika, ale ani on sám – zdá se – neví, co pro něj Amerika znamená. Svou vykořeněností, svým samotářstvím a bezcílným putováním navazuje na archetyp wendersovských hrdinů a zosobňuje postmoderní verzi Ethana Hawkse, hrdiny z Fordových *Pátračů* donekonečna brázdícího krajinou amerického Západu.

*„Jonathanův život je otočen naruby, stejně tak i on sám. Je to člověk, jaký si vždy myslel, že je, nebo je uvnitř někým jiným? Čeho všeho je schopen? Definuje ho jeho život, jeho rodina, jeho práce? Kým je tváří v tvář smrti? Je vůbec někým? A Tom Ripley, pendlující mezi Evropou a Amerikou stejně tak lehce jako lidé, kteří dojíždějí do práce? Co to s ním dělá? „Jsem si čím dál méně jistý, kým jsem a kdo jsou ostatní“, mumlá si pro sebe do diktafonu.”<sup>30</sup>*

Filmový Ripley svým charakterem a jednáním otevírá témata osamění, neschopnosti se usadit, dobrovolného bezdomovectví, izolace, strachu a existenciální úzkosti, což jsou podle Paula Elsaessera hlavní témata, která ve svých filmech řešila německá nová vlna

30 Originální znění citátu: *“Jonathan's life is turned upside down. He himself is turned upside down. Is he the man he always thought he was, or is there someone else inside him? What is he capable of? Is he defined by his life, his family, his job? Who is he, in the face of death? Is he anyone at all? And Tom Ripley, commuting between Europe and America, the way other people commute between work and home? What does that do to him? 'I'm less and less sure of who I am, or who anyone else is', he mumbles into his tape recorder.”* WENDERS, WIM. *The Logic of Images*. London. 1991, s. 19.

(ELSAESSER, 1989, s. 211). Paradoxně, ačkoli tento film přímo odkazuje k americké kinematografické tradici a formálně na ni navazuje, Wendersova interpretace žánru filmu noir posouvá film *Americký přítel* do kontextu německé kinematografie.

Vztah Zimmermanna a Ripleyho je postaven na dialektickém principu. Ač jsou oba naprosto rozdílní, jejich postavy oddělené od sebe ztrácí svůj smysl a jsou poloviční. I když se zpočátku zdá, že Ripley Zimmermanna využívá k naplnění svých osobních cílů, tento stav se změní v momentě, kdy mezi oběma muži vznikne podivné, vzájemně opětované přátelství. Ripley a Zimmermann se dokonale doplňují a vzájemně si nahrazují to, co v jejich životech chybí; Zimmermann poskytuje Ripleymu jistotu, pevný bod v jeho mobilním a nestabilním životě plným změn a naopak Ripley umožňuje Zimmermannovi opustit okovy rodinného života a poznat nové horizonty. Postupem děje začne Zimmermann zneužívat Ripleyho podobně jako Ripley zpočátku využíval Zimmermanna. Role se obrátí a Zimmermann využije své přednosti v podobě jistot svého vlastního života a Ripleyho nakonec podvede. Wim Wenders na pozadí tohoto komorního příběhu o dvou lidech prezentuje vlastní interpretaci geneze zla. Zlo je podle Wenderse možné identifikovat jen v konfrontaci s dobrem; samo o sobě zlo nemá smysl. Tím, že Jonathana Zimmermanna nechává v závěru zemřít, dokazuje Wenders nevratnost tohoto procesu transformace dobra ve zlo, tedy cesty, kterou Zimmermann v průběhu celého filmu ušel. Mezi zlem a dobrem je jen tenká a těžko rozpoznatelná hranice, kterou jedinec může nevědomky překročit a ocitnout se záhy na druhém břehu. Wenders svou metodu konfrontace nevyužívá jen v případě Ripleyho a Zimmermanna, ale aplikuje ji na všechny postavy svého filmu s cílem dojít k jednoznačným a definitivním závěrům a nalézt rovnováhu mezi jednotlivými elementy definující tento film. V momentě, kdy Zimmermann překročí Wendersem definovanou hranici mezi dobrem a zlem, je konfrontován se svým malým synem. Dítě zde představuje stejně jako v případě filmu *V běhu času* jediný veskrze čistý a nevinný prvek ve světě, kde Zlo je všudypřítomné a snadno realizovatelné.

Na vztahu Ripleyho a Zimmermanna vyobrazil Wenders souboj mezi americkým a

německým principem, který je jednou z os protínající celou Wendersovu tvorbu a který je možné chápat na několika úrovních. V té osobní rovině jde o vnitřní souboj v rámci Wendersovy osobnosti, která od jeho raného dětství byla rozervána a stavěna před dilema, zda je mu vlastní jeho rodná německá kultura či obdivovaná americká. Tato dialektická dvojice přetrvává ve Wendersovi dodnes a tím, že nebyl tento osobnostní rozkol nikdy rozřešen, stalo se toto dilema hnacím motorem pro jeho tvorbu. Wenders toto téma reflektuje v esejí *Talking About Germany*, který napsal o několik let později v roce 1991, kdy za sebou již měl zkušenost s dlouhodobým pobytem ve Spojených státech amerických. Zatímco v tomto esejí je výchozím bodem a zároveň rámcem vědomí autora o vlastní příslušnosti k evropskému kulturnímu prostředí, v *Americkém příteli* není přítomno žádné jasné stanovisko ohledně vlastní identity, přičemž rámec celého filmu tvoří – i přes skutečnost, že se film odehrává převážně v Německu – právě Amerika a její kulturní hodnoty.

V druhé rovině reflektuje Wenders problém dominance americké kinematografie na německém (evropském) území. Německo – zosobněno postavou Jonathana Zimmermanna – je násilně vtlačeno do submisivní pozice a metonymicky zobrazeno jako země využívaná a kulturně drancovaná svým Velkým Bratrem. Wenders zde vyobrazuje situaci, kterou již mnohokrát reflektoval ve svých předchozích filmech, a sice ničím neomezovaný vpád americké kultury a jejích produktů na německý trh a jeho bezvýhradnou a absolutní anexi:

„Žádná jiná země světa se neprodala tak moc  
a nerozšířila natolik své obrazy, obraz sebe samé  
s takovou silou do každého koutu světa.”<sup>31</sup>

V této rovině by film *Americký přítel* a jeho závěr, kdy se Jonathan zbaví Ripleyho a

31 Originální znění citátu:

“No other country in the world has sold itself so much  
and sent its images, its SELF-image  
with such power into every corner of the world.”

WENDERS, WIM. *American Dream*. In: *On Film*. London, 2001, s. 126.



svobodně odjede pryč z místa činu, mohl být brán jako agitka meditující nad situací německé kinematografie na světovém trhu a nad jejími úkoly v blízké budoucnosti. Toto téma souboje americké a německé kinematografie Wenders dále a hlouběji rozvíjí ve svém následujícím filmu *Stav věcí*, v němž dospívá k daleko pochmurnějším a pesimističtějším závěrům než v *Americkém příteli*, kde Jonathan Zimmermann sice umírá, ale až poté, co se vzepřel nadvládě, v jejímž područí byl.

Třetí významová rovina zachycuje situaci Západního Německa po druhé světové válce, kdy se dostalo do americké sféry vlivu, která se odrazila nejen v kulturní oblasti, ale také v té politicko-ekonomické. Podobně jako Zimmermann, i Německo se stalo mocenskou hračkou a zbraní zároveň, které byla odebrána rozhodovací moc a dána do rukou těm, kteří mu vládli. Podle Paula Elsaessera je Amerika pro Evropany „zrcadlem, narušeném jak prostorově, tak časově, v němž je Amerika evropskou minulostí a budoucností zároveň“ (ELSAESSER, 1989, s. 255), a toto paradigma Wenders ve filmu *Americký přítel* reflektuje a anticipuje zároveň.

Wim Wenders artikuloval svůj pohled na Ameriku prostřednictvím postavy Ripleyho, což podmínilo vizuální styl celého filmu, který jinak čerpá z amerických filmů z padesátých let, zejména z westernů Johna Forda a filmů jako Nicholase Raye, k nimž také přímo odkazuje. Ripley svým chováním, jednáním, předměty, jimiž se obklopuje, zosobňuje stereotyp individualistického Američana par excellence. Ripley - kovboj z Hamburku, jak sám sebe ve filmu přezdívá – představuje archetyp amerického hrdiny, který byl vytvořen a postulován až v souvislosti se zrodem kinematografie, která poprvé vizualizovala a převedla na plátno postavu silného, osamělého, ale svobodného kovboje, jenž za svou svobodu a hrdinství zaplatil vysokou cenu v podobě vyvržení z konvencemi spoutané společnosti (ROBERTSON, 1980, s. 164). Ripley je člověk, který je permanentně na cestě, mezi kontinenty přelétává se suverenitou, která v konfrontaci s povahou Jonathana Zimmermanna působí až nemístně a surreálně. Pojem místa pro Ripleyho ovšem ztrácí svůj význam a svět viděný z výšky několika tisíc stop se pod ním mění v jednotvárnou, šedou hmotu. Ripley přenáší své deformované vnímání prostoru i

na Evropu, kde má místo svou hodnotu a svůj význam, na rozdíl od Ameriky, která se pozvolna rozpouští ve své multikulturalitě. Ripley je absolutním ztělesněním mobility, která je jedním z mýtů, který Ameriku pevně obepíná:

*„Mobilita – psychická, sociální, ekonomická, svázána dohromady společně s vírou a praktickou zkušeností – je pro Američany symbolem skutečného, svobodného a nezávislého individua. Životy Američanů jsou často nemobilní a frustrující. Vyhledky na osobní a ekonomickou mobilitu nejsou a nikdy nebyly tak skvělé. Realita není ale pro Američany tak důležitá jako symboly a logika, skrz něž vnímají skutečnost. Američané jsou o své mobilitě tak přesvědčeni, že se pojem mobility stal jednou ze stálých charakteristik amerického způsobu života vycházejících jak od samotných Američanů, tak i od cizinců.”*<sup>32</sup>

Ripley ovšem i přes svou ohromnou fyzickou mobilitu a neustále demonstrovanou vykořeněnost a bezdomovectví zůstává Američanem, který se všude, kam přijede, obklopuje artefakty pocházejícími ze své rodné země. Proto je Ripleyho největším doplňkem ve filmu *Americký přítel* jeho dočasné obydlí nápadně se podobající Bílému domu ve Washingtonu, D.C., sídlící na kopci nad Hamburkem, který přehlíží jak Velký Bratr. Ripley si svůj emocionálně vyprahlý život s narcisistní precizností zaznamenává na diktafon. „Čím dál míň vím, kdo jsem, a kdo jsou ostatní. Není zde čeho se bát kromě strachu samotného”, parafrázuje známý projev prezidenta Lincolna a dává mu tím nový rozměr. Rozměr, který artikuluje úzkost člověka v postmoderním světě, kde neomezená možnost volby zmenšuje schopnost člověka se pro něco rozhodnout. Wenders vytváří prostřednictvím postavy Ripleyho svou postmoderní vizi budoucnosti člověka ve světě,

---

32 Originální znění citátu: “Mobility – physical, social, economic, tied together by belief and practice – for Americans is both symbol and reality of the free, independent individual. The lives Americans actually lead are often immobile and frustrating. Physical and economic mobility are not, and have not actually been, very great. But the reality is not so important to Americans as the symbols and logic with which they perceive the reality. They believe they are mobile so strongly that mobility has been a constant in descriptions of American life by Americans and by foreigners.” ROBERTSON, JAMES OLIVER. *American Myth, American Reality*. New York. 1980, s. 151.

kde nic není nemožné a nepřístupné.

Film *Americký přítel* staví po vizuální stránce na stylu nejen filmů noir a westernů padesátých let, ale i na obrazovém vidění amerického malíře Edwarda Hoppera, jež Wenders oživuje i ve svých pozdějších filmech jako jsou na příklad *Paříž, Texas* nebo *Linie násilí* (*The End of Violence*, 1997). Edward Hopper bezpochyby pomohl Wendersovi vizualizovat si Ameriku, což je zjiřitelné, budeme-li konfrontovat stavbu Wendersových záběrů s Hopperovými malbami. Hopperova schopnost vytvořit na ploše malířského plátna hmatatelné napětí mezi obrazem a příběhem, který v sobě skrývá, se stala výchozím bodem Wendersových filmů (GEMÜNDEN, 1998, s. 11). Edward Hopper je jedním z nejslavnějších amerických realitických malířů, jenž pro moderní malbu objevil krásu a poetiku rostoucích amerických velkoměst a ticho a klid amerických maloměst. Jeho malby v sobě často odrážejí vnitřní prázdnotu člověka v kontrastu s barvitou vitalitou velkoměsta, které nikdy nespí. Hopper přetvořil tuto osamělost moderního člověka v mýtus, který posléze Wenders převzal a vložil ho do svých filmů (GEMÜNDEN, 1998, s. 15).

Stejně jako Hopper, i Wim Wenders Ameriku charakterizuje prostřednictvím svých osamělých hrdinů, prázdných benzínových pump, chátrajících motelů, jasné osvětlenými bistry a restauracemi, které kontrastují s okolní tmou, neonovými zářivkami a nápisy, a záběry skrze automobilové okénko. Tento styl Wenders vložil do filmu *Americký přítel* a dále rozvinul v koncentrovanější podobě ve filmu *Paříž, Texas*, který se - co se vizuální stránky týče - k Hopperově odkazu přímo hlásí. V *Americkém příteli* pak tento styl přisoudil Ripleymu, s nímž jeho charakter harmonicky souznívá, protože sám Ripley jakoby vypadl přímo z Hopperových obrazů. Ripley se ve Wendersově pojetí stává ztělesněním Hopperova malířského stylu na prostoru filmového záběru.

Amerika, v níž se část filmu odehrává, je prostřednictvím postavy Ripleyho transportována a aplikována na evropský kontinent v souladu s americkou expanzivní politikou a Hopperovým viděním Ameriky. Andrea Grunert navrhuje, že:

*„V Americkém příteli se Amerika zdvojuje, stává se obrazem sebe samé jako „té druhé/jiné“, přičemž hraje roli katalyzátoru sebetvorby, svého vlastního odrazu, skrze nějž každý může lépe definovat sám sebe. Amerika je dvojitým obrazem a projekčním místem, které slouží k vymezení a sebeustanovení. I přes fakt, že obrazy Ameriky ve filmu Americký přítel se nevyhýbají klíšé, neslouží Amerika jen jako ventil, skrz který je možné zažít kulturní malátnost. Portrét načrtnutý Wendersem je vysoce ambivalentní a vztah mezi Jonathanem a Ripleyem, stejně jako vztah mezi Amerikou a Německem, může být vnímán v konfliktuálních, stejně jako v komplementárních termínech.“<sup>33</sup>*

Ambivalence přítomná ve filmu *Americký přítel* napovídá určitý významový posun v chápání Ameriky, k němuž u Wenderse v průběhu jeho tvůrčí anabáze došlo. Od ničím nezkalené, ryzí adorace Ameriky, jež se odráží v *Alici ve městech*, až k lehce sarkastickému a kritickému postoji přítomnému ve filmu *V běhu času* v podobě lepicí žvýkačky přilepené na opěrátko sedadla v kině se Wim Wenders v souvislosti s prvními krátkými cestami do Ameriky a zkušeností s pobytem v této zemi dostává ke chladně kritickému pohledu na americkou realitu v celé její komplexnosti, jak je možné vyzorovat ve Wendersových pozdějších filmech. Co je ve filmu *Americký přítel* zobrazeno prostřednictvím konstantně zapnuté, blikající televizní obrazovky, fotkami z Polaroidu, přítomností pornografické mafie či sítí padělatelů tradičního malířského umění, je ve filmech jako *Stav věcí* a *Paříž, Texas* již jasně pojmenováno svými pravými jmény a celkově vyznívá v jasně formulovanou a ostrou kritiku všudypřítomné

---

33 Originální znění citátu: “In *The American Friend*, America becomes the double, the image of oneself as an other, playing the role of a “catalyst for self formation, a reflection against which one can better define oneself.” America is the dual image and the site of projections serving the purpose of demarcation and self-determination. Although the images of America proposed in *The American Friend* do not avoid platitudes, America does not only serve as a valve for experiences of cultural malaise. The portrait drawn by Wenders is highly ambivalent and the relationship between Jonathan and Ripley as well as that between America and Germany can be read in conflictual and in complementary terms.” GRUNERT, ANDREA . *Revisited Images of America* in: CHEW, WILLIAM L. (ed.) *Images of America: Through the European Looking-Glass*. Brussels. 1997, s. 197-198.

degradace obrazu a konzumního způsobu života, jehož je pro Wenderse Amerika – mimo jiné – ztělesněním.

Jednou z konstantních charakteristik, kterými oplývá Amerika podle Wima Wenderse je její založení na obrazových základech a všudypřítomná víra v moc obrazu:

*„Amerika, to je země obraznosti.*

*Země vzniklá z obrazů.*

*Země pro obrazy.*

*Dokonce i písmo se zde stalo obrázkové*

*jako nikde jinde na světě.”<sup>34</sup>*

Reflexe obrazu, potažmo reflexe filmového obrazu jako základního prvku filmového umění je jedním z nejčastějších témat, které Wenders ve svých filmech řeší. Jedním z filmů, kde se toto téma vyskytuje ve své nejkoncentrovanější podobě je film *Stav věcí* (*The State of Things*, 1982), pojednávající o ztroskotaném filmovém natáčení béčkového sci-fi filmu na portugalském pobřeží. Místo, na němž se děj filmu odvíjí, má v rámci celku, do nějž je příběh zasazen, svůj význam a důležitost i pro vymezení vztahu mezi Amerikou a Evropou. Podobně jako pro portugalské mořeplavce v patnáctém století, je i pro Wenderse portugalské pobřeží místem, kde končí svět. Portugalsko je zemí, které je svou polohou nejblíže americkému pobřeží, přičemž si v sobě nese prvky tajemství a očekávání, které provokovaly představivost Evropanů po mnoho století. Blízkost Ameriky a zároveň nemožnost ji spatřit či nějak myšlenkově obsáhnout zaujala Wenderse natolik, že *Stav věcí* natočil na portugalském pobřeží, jak sám dokládá:

---

<sup>34</sup> Originální znění citátu:

*“America, land of imagery.*

*Land made of images.*

*Land for images.*

*Even writing has become pictorial here*

*like nowhere else.”*

WENDERS, WIM. *American Dream*. In: *On Film*. London, 2001, s. 127-128.

*„Řekl jsem si, že zde musím udělat další film. Oceán, fantastická lokalita, nejzápadnější bod v Evropě – a zároveň Americe nejbližší bod. Chtěl jsem vytvořit něco, co by reflektovalo mou vlastní pozici mezi těmito dvěma kontinenty a můj strach z natáčení filmu v Americe.”*<sup>35</sup>

Ve *Stavu věcí* Wenders rozehrává situaci, která nastala paralelně i v jeho životě, kdy byl pozastaven projekt *Hammet*, na němž pracoval společně s Francisem Ford Coppolou. Dominantou filmu *Stav věcí* je gigantický, opuštěný, betonový hotelový komplex usazený na nehostinném portugalském pobřeží, obývaný štábem, který z finančních důvodů musel pozastavit natáčení. Evropský štáb vedený německým režisérem Friedrichem Munro je v důsledku zastavení natáčení najednou zanechán v pustém vzduchoprázdnu, které narušuje jen rytmické rozbíjení mořských vln o divoké útesy. Nicnedělání jen prohloubí zoufalost a ztracenost jednotlivých protagonistů; okolní krajina jakoby zcela reflektovala vnitřní vyprahlost herců čekajících na Godota. Wenders zde opět rozehrává své dialektické vidění Ameriky a Evropy. Na rozdíl od *Amerického přítele*, kde Wenders stavěl do kontrapozice americký a německý svět, ve *Stavu věcí* proti sobě staví dva suverénní celky – americký a evropský. Stejně jako v případě *Amerického přítele*, i zde má Amerika navrch. Jako hudba se zmocňuje lidského podvědomí, jako scénárista ovládá směr, kterým se filmový příběh bude ubírat, jako kameraman má na starosti zásobu filmového materiálu, jako holywoodský producent má veškerou rozhodovací moc nad projektem. Tentokrát ovšem Wenders staví vůči Americe větší celek; Wenders našel protiváhu k americké dominanci v Evropě, kterou proti Americe staví s účelem dobýt zpět ztracenou evropskou svébytnost. Ani tento krok ovšem nepřináší vítězství. Friedrich Munro musí za svůj film bojovat i přes to, že má za sebou celý evropský štáb, včetně amerického kameramana. Rozhodovací moc se ovšem koncentrovala do rukou Američanů, jenž svůj projekt dali do rukou evropskému režisérovi očekávajícíce, že využijí jeho nadšení a neopotřebovanosti a nechají ho tvořit v

<sup>35</sup> Originální znění citátu: “I said to myself: you've got everything you need to make a film here. The ocean, a fantastic location, the most westerly point in Europe – the nearest point to America. I wanted to make something that reflected my own position between the continents and my fear of making a film in America.” WENDERS, WIM. *The Logic of Images*. London. 1991, s. 103.

rámci mezí jimi vymezených. Jde zde o střet dvou mentalit, zdánlivě si tak podobných, ale na druhý pohled absolutně odlišných, jenž ve filmu *Stav věcí* Wenders vykresluje.

Příběh vrcholí v Los Angeles, kam se Munro vypraví, aby našel svého producenta a získal od něj odpověď na otázku, proč v průběhu natáčení byly vyčerpány všechny prostředky. Filmový producent ve Wendersově pojetí je napůl nehumánní zrůdou a napůl věčným štvancem, který vzbuzuje zášť i soucit zároveň. V postavě filmového režiséra nakoncentroval Wenders všechny nectnosti a nepravosti hollywoodské kinematografie. Podobně jako jiní wendersovští hrdinové, i producent je člověk konstantně na cestě ve svém přívěsu, štvanec a vyděděnec, kterému jde o holý život. Setkání filmového producenta a režiséra Munra patří k jednomu z vrcholných scén filmu; poprvé se v plné síle setkává průmyslovost a ziskuchtivost americké kinematografie a evropský idealismus a „vyšší úmysly“. Podobně jako v *Americkém příteli*, i zde jsou americká kinematografie a její praktiky nahlíženy jako mafiónské. Producent s nepochopením vytýká Munrův původní záměr natočit černobílý film a jeho neschopnost postavit silný příběh. „*Filmy musí mít své zdi*“, promlová k Munrovi producent, a naráží tak na Munrovu nechuť stavět silné příběhy pro filmové plátno. „*Život ubíhá stejně jako čas, bez potřeby měnit se v příběhy*“, trvá Munro na svém. Konflikt mezi těmito dvěma osobnostmi, mezi prvkem americkým a prvkem evropským se zdá ve Wendersově pojetí neřešitelný a může ho rozřešit jen smrt. Film, který je ve své podstatě až neobvykle příkrou kritikou hollywoodského studiového systému, končí smrtí obou. Jak hollywoodského producenta, tak evropského režiséra, přičemž v závěru bezprostředně před svou smrtí Munro kamerou metaforicky míří na neznámé útočníky. Vzápětí je zastřelen stejně jako jeho producent. Přežívají jen filmové obrazy, které Munro svou příruční kamerou natočil. Film je ve Wendersově pojetí zbraň, nezničitelná a věčná zbraň, která ovšem v Hollywoodu už nemá své místo.

Hollywood a Los Angeles se ve *Stavu věcí* mění v umělé Neznámkovo Sluneční město plné pustě vypadajících mrakodrapů, ošuntělých motelů a second-handové reality. A právě tento moment Wenders dále rozvíjí ve svém následujícím filmu *Paříž, Texas*, v

němž dále buduje svojí vizi Ameriky, přesněji řečeno amerického Západu v souladu s vizí Ameriky podle Jeana Baudrillarda.

Filmem *Stav věcí* končí pro Wenderse jeho americký sen i v jeho skutečném životě. *Stav věcí* je velkým vystřízlivěním z této velké iluze, která ovlivňovala a formovala velkou část jeho života. Americký sen se ve *Stavu věcí* mění ve velkou, bolestnou deziluzi založenou především na degradaci obrazu jako prostředku komunikace v reklamním a zábavním průmyslu:

„Cokoli už americký sen byl,  
dnes už ho nikdo nesní.  
Je jen masově sněn  
reklamním průmyslem.  
Skrze celý kontinenty  
je roztažen gigantický billboard  
hovořící o svobodě a bohatství,  
přičemž v jeho stínu  
stojí stále více nesvobodných a zchudlých lidí.”<sup>36</sup>

Podobně jako Ripley v *Americkém příteli*, i další wendersovští hrdinové hledají útěchu a potvrzení své vlastní existence ve fotografiích. Tato jejich neschopnost identifikovat sám sebe odkazuje k existenciální úzkosti, již zažívá postmoderní člověk ve světě plném vizuálních podnětů a odkazů, ve světě, kde vše je dostupné. Fotografie ve Wendersových filmech bývá používána jako prostředek nalezení vlastní identity skrze vzpomínky

---

<sup>36</sup> Originální znění citátu:

“Whatever the 'American Dream' once was,  
nobody dreams it any more.  
It's only dreamt out loud  
by the advertising industry.  
Across the whole continent  
stretches a gigantic billboard  
that talks more shrilly of freedom and wealth  
the more unfree and impoverished people  
are standing in its shadow.”

WENDERS, WIM. *American Dream*. In: *On Film*. London, 2001, s. 149.



zachycené na Polaroidových fotografiích. Fotografie v sobě koncentrují lidské vzpomínky a stávají se zhmotněnou lidskou pamětí, jejíž podstatou je vysoká selektivita a variabilita v závislosti na způsobu, jakým jsou tyto vzpomínky prostřednictvím fotografií poskládány, jak potvrzují ve svých analýzách Kolker s Beickenem:

*„Obrázky pocházející z polaroidových fotoaparátů nebo z automatů se pro Wendersovy hrdiny stávají znamením jejich osobní nejistoty a jejich stvořitelova zájmu o problematiku reprezentování individuální zkušenosti. Fotografování je prostředkem potvrzení viditelného a metodou, jak se zorientovat ve světě. Takto Wenders vytváří své paradigma sebeutvrzení. Lidské Já, stíhané pomíjivostí lidské existence, usiluje o překonání tohoto zranitelného stavu tím, že si vytvoří svou vlastní nezvratnou podobu na tomto světě. Fotografování je na jednu stranu dětinskou hrou, nevinnou ve své schopnosti pohltit. Na druhou stranu funguje fotografie také jako prostředek analýzy. Friedrichova manželka ve Stavu věcí fotografuje krajinu, aby objevila její formální základy a dokázala lokalizovat sebe samu. Polaroidy vytvořené jejími dětmi čte, aby porozuměla tomu, jak její děti chápají genderové otázky. Proto je fotografování pro Wendersovy hrdiny hlavním prostředkem porozumění a sebeutvrzení vlastního Já.”<sup>37</sup>*

V souladu s Frankfurtskou školou se z Wenderse stává kritik masové kultury, zejména pak televize, zábavního a reklamního průmyslu. Wendersova Amerika má zde již daleko

<sup>37</sup> Originální znění citátu: “The images made by the Polaroid camera or the five-and-dime photo booth become, for Wenders' characters, signs of their insecurity and a mark of their creator's interest in the problems of representing individual experience. Picture taking is the validation of the visible and a method of orienting the self in the world. With it, Wenders creates a paradigm of affirmation. The self, haunted by the transiency of existence, tries to overcome its vulnerable state by establishing an irrefutable representation of being in the world. Picture taking is, on one hand, childlike play, innocent in its self-absorption. On the other, it is a means of analysis. Friedrich's wife in *The State of Things* takes photos of the landscape to discover its formal essences and locate her subjectivity; she “reads” the Polaroids taken by her children to understand the ways they perceive gender. Thus, for Wenders' characters, picture taking becomes an essential means to understand and affirm the self.” KOLKER, ROBERT PHILLIP & BEICKEN, PETER. *The Films of Wim Wenders*. New York. 1993, s. 42.

k idee „země neomezených možností“. Amerika, symbolizovaná především americkým Západem, je zemí hlubokého úpadku, ztráty morálních a tradičních rodinných hodnot. Amerika se stala pouhým umělým prostředím pro byznys a mimo toto pojetí jakoby nic neexistovalo. Wenders vystavěl za hranicemi Los Angeles vysoké hradby, jež překoná až filmem *Paříž, Texas*, který má – především co se geografie týče - mnohem širší záběr.

Film *Paříž, Texas* je prvním ryze americkým Wendersovým filmem. Zatímco v předchozích filmech tvořila Amerika sice podstatnou, ale malou část filmu, byla reflektována spíše ve svých fragmentech, *Paříž, Texas* znamená důležitý a velký obrat od této tendence směrem k pokusu komplexně zrekonstruovat Ameriku pro filmové plátno na základě vlastní americké zkušenosti a osobní reflexe. Amerika v tomto filmovém díle není jen doplněk či jeden z herců; Amerika má ve filmu hlavní roli a je divákovi představena ve své celosti a komplexitě.

Ve filmu *Paříž, Texas* se Wenders rozhodl upozadit některá témata, jimiž se až doposud zabýval. Téma degradace obrazu v tradičním slova smyslu, téma exploatačních praktik americké politiky i kultury, snaha o vymezení osobního vztahu evropského tvůrce k Americe byly potlačeny a přesunuty do druhého plánu příběhu, v jehož ohnisku zájmu je téma destrukce mezilidských vztahů a zánik tradičního modelu americké rodiny. Wim Wenders tímto filmem resuscituje příběh jako základní nosný prvek konstituující a určující filmové dílo. Na scénáři s ním spolupracoval Sam Shepard, herec, s nímž se setkal při natáčení filmu *Hammett*. Původním záměrem bylo vytvořit film, který by byl schopen obsáhnout celé území severoamerického kontinentu včetně Aljašského poloostrova. Z tohoto projektu však záhy sešlo a Wenders se i díky silnému, nosnému příběhu rozhodl zaměřit na stát Texas, území, které pro něj představovalo – i díky westernům - Ameriku v malém.

Příběh filmu se začíná momentem, kdy se na rozlehlé texaské poušti známé z Fordových *Pátračů* objeví vysoká postava vyhublého a zpustlého muže, o němž nám nic není známo; ani odkud přišel, ani kam míří. V nejbližší vesnici muž zkolabuje a

místnímu lékaři (s cizím přízvukem nápadně podobným tomu německému) se podaří ho identifikovat jako muže jménem Travis Henderson a zavolat jeho bratra Walta bydlícího v Los Angeles. Walt svého bratra považoval již několik let za pohřešovaného a spolu se svou francouzskou ženou Anne si vzali do opatrovnictví Travisova malého synka Huntera, jemuž již několik let jsou rodiči, protože souběžně s Travisem záhadně a znenadání zmizela i Hunterova matka a Travisova mladičká žena Jane. Walt si pro svého bratra do Texasu dojde a oba sourozenci se společně vydávají na cestu. Původní Waltův záměr přeletět vzdálenost mezi Texasem a Los Angeles ztroskotá kvůli Travisově fóbii z létání, a tak oba bratři společně pronajímají auto a vyrazí skrz americkou krajinu do Waltova bydliště. Tato cesta pro oba sourozence hraje podstatnou roli, neboť oba dostanou příležitost se znovu poznat. V Los Angeles se Travis setkává se zbytkem své rodiny, již před pěti lety nechal za sebou za neznámých okolností, včetně Huntera, nyní sedmiletého chlapce, k němuž si Travis začne složitě a zpočátku neúspěšně znovuvybudovat vztah.

Vedle snah o resuscitaci vztahu ke svému synovi Hunterovi má Travis značné potíže najít si opětovně své místo v rodině a v nové situaci, v níž se tak náhle ocitl. Ačkoli není jasné, čím Travis během pěti let své absence prošel, zdá se jakoby je strávil v kómatu. Vše je pro něj nové a neznámé, jeho vlastní existence Trávise děsí; Travis je vsazen do role malého dítěte, které se jako tabula rasa učí vše od začátku. Od Anne se dovídá, že Jane s ní zůstala po svém zmizení v částečném kontaktu a podle toho, kam do jaké banky ukládá peníze pro Huntera, lze usuzovat, že se nachází kdesi u Houstonu v Texasu. Travis se tam proti vůli Walta a Anne vypraví spolu s Hunterem, a zanechá tak svého bratra a jeho ženu napospas prázdnotě, která jim po odchodu malého Huntera obsadila jejich domov. Travis se s Jane skutečně setká na místě, kde by ho ani ve snu nenapadlo ji hledat. Kousek od Houstonu v malém typicky americkém městečku Travis najde Jane pracovat v baru, který je jakousi perverzní obdobou striptýzového baru a nevěstince zároveň. Travis se rozhodne Huntera vrátit jeho matce, zároveň ovšem cítí, že k renesanci této rodiny už nemůže dojít vzhledem k událostem, které předcházely jejímu rozpadu. Jane se s Hunterem po letech skutečně setkává v houstonském hotelu, ale to už

je Travis opět na cestě, která je pro něj pokusem o sebevykoupení ze svých vlastních hříchů, cestou za odpuštěním a osobní spásou.

Film *Paříž, Texas* stojí na jednom ze základních principů americké společnosti, jímž je americké pojetí domova a rodiny. Podle Nezara AlSayyada je základním kamenem americké identity chápání domova jako srdce rodiny. Toto pojetí se radikálně liší od evropského chápání domova, které je spíše vázáno na místo, odkud jedinec pochází, na kořeny, které jedince k jeho životnímu místu poutají. Evropané, na rozdíl od Američanů si domov spojují s určitým místem, na příklad se svou rodnou vesnicí či městem, v němž žijí (ALSAYYAD, 2006, s. 58). Pojem domova je na rozdíl od Evropy v Americe pojmem silně flexibilním. Jedním z amerických mýtů, které si tato země pěstuje pro své obyvatele, je idea o osobní mobilitě. I když tomu tak ve skutečnosti nebývá, protože americká konzumní a ryze kapitalistická společnost svým členům neumožňuje cestovat kvůli nákladnosti tohoto rozmaru, je idea mobility jednou z těch, na nichž stojí ideová podstata Ameriky (ROBERTSON, 1980, s. 151). Ačkoli Američané podle svého názoru i podle názorů vnějších pozorovatelů nejsou na rozdíl od Evropanů vázáni na konkrétní místo, představuje pro ně osobní vlastnictví domu jeden z životních cílů demonstrující jejich americkou příslušnost:

*„Rodinné domy – ať už na předměstí či ve městech, na sídlišťích či v satelitních městečkách, se zahradami či jako součástí karavanových parků – jsou podstatou americké nezávislosti. Domov znamená mít svůj vlastní hrad. Statný statkář žijící na svém vlastním pozemku. Vlastnictví vlastního domova nám dává místo viditelné pro celou komunitu či pro celou společnost. Vlastnictví vlastního domova - koupeného na hypotéku, přeplněném přístroji a spotřebiči, které majitel domu hojně využívá – je dvojitý symbol jak nezávislosti, tak i konzumního způsobu života.”*<sup>38</sup>

38 Originální znění citátu: “Single-family homes – in suburbs or cities, in estates or developments, in condominiums and cooperatives, in garden apartments and mobile-home parks – are the substance of American independence. A person's home is his or her own castle. The sturdy yeoman lives on his own land. Owning your own home gives you a place – visible to the whole community, the whole society.

Travis je typickým ztělesněním wendersovských hrdinů, kteří se už jako komplexní a životné lidské charaktery objevili v jeho předešlých filmech. Jeho osudem je věčná, dobrovolná vykořeněnost, která ho žene neustále kupředu. Travis, stejně jako archetyp všech Wendersových hrdinů Ethan Edwards z *Pátračů*, je muž na cestě, s minulostí, kterou sám pohřbil, a budoucností, kterou zná jen on sám. V jeho osobě se mísí osudová předurčenost se zbytky vůle, které se ovšem síle osudu pozvolna podrobují. Postava Travise je plna protikladů a dokonale odráží v sobě ambivalenci, s jakou Wenders hledí na Ameriku ve filmu *Paříž, Texas*. Jeho bratr Walt je Travisův dokonalý protiklad. Walt je typickým zosobněním amerického snu; je majitelem vlastního malého podniku na výrobu billboardů, má vlastní dům na předměstí Los Angeles, krásnou ženu i syna. V momentě, kdy do jeho prostředí vkročí ztracený bratr Travis, se ovšem jeho americký sen začne hroutit jako domeček z karet. Odchodem Huntera z jeho domu je narušena struktura rodiny, kterou několik let společně s Anne budovali, a oba se tak ocitnou vystaveni prázdnotě, která zaplaví jejich domov na hypotéku. Jedna rodina musí být zničena, aby jiná dostala šanci být obnovena. Tato křehká rovnováha ovšem netrvá dlouho; je jen prostředkem, který dopomůže Jane setkat se znovu se svým synem Hunterem. Wenders vytváří ve svém filmu atmosféru plnou bezvýchodnosti, která brání snahám Wendersových hrdinů žít harmonický, spořádaný život v souladu s tradiční americkou představou o rodinném životě. I přes důslednou a houževnatou snahu jsou všichni - hlavní hrdina Travis, bezdětné manželství Walta a Anne i Jane s Hunterem - odkázáni žít nenaplněné životy, které zrcadlí Wendersovu deziluzi ohledně ideálu amerického snu.

Tuto deziluzi Wenders vtělil i do své básně v próze *American Dream*, jíž sepsal krátce po dokončení filmu *Paříž, Texas* a jež by mohla být vodítkem nápomocným k porozumění tohoto filmu. Báseň sleduje vývoj ve Wendersově vnímání Ameriky od počáteční nekritické adorace, přes první kritické reflexe jednotlivých fenoménů až po

---

*And – purchased with credit, filled with machines and appliances which the homeowner consumes – it is a dual symbol of independence and consumption.” ROBERTSON, JAMES OLIVER. American Myth. American Reality. New York. 1980, s.197.*

autorovu deziluzi a příkrou kritiku Ameriky a ideje amerického snu doprovázené osobním pocitem zklamání, z něhož krystalizuje autorovo vlastní poznání o vlastních kořenech a místě pro život. Báseň je komplexním dílem, které zahrnuje jak osobní výpověď, tak i kvalifikovanou kritiku uvědoměné lacinosti americké populární kultury, všudypřítomnosti a moci americké televize a reklamního průmyslu a z toho vyplývající krize vizuální a masové kultury, kterou Wenders reflektuje po vzoru představitelů Frankfurtské školy. Tuto kritiku Wenders vizualizuje ve filmu *Paříž, Texas* i díky obrazům Edwarda Hoppera, které pomohly Wendersovi najít a zkonstruovat si svůj vlastní vizuální styl založený právě na Hopperových obrazech, které v tomto filmu doslova ožívají divákovi před očima. Wim Wenders svůj filmový styl postavil počínaje filmem *Americký přítel* na kontrastech zeleného a červeného osvětlení, které jsou charakteristické pro temnější obrazy z nočních scén. *Paříž, Texas* v tomto dosahuje mistrovství; noční scény z vylištěných měst, opuštěných benzínových pump, prázdných non-stop barů jsou precizními kopiemi Hopperových potrětů městského nočního života zachycujících existenciální úzkost a osamělost moderního člověka.

Pokud je noční život ve Wendersových filmech doménou Edwarda Hoppera, pak jsou denní scény odehrávající se v texaské krajině hlubokou poklonou westernům Johna Forda. Wenders překládá do filmu svojí fascinaci texaskou rozlehlou, nekonečnou horizontální krajinou, které přiděluje téměř až mystický význam. Některé sekvence jsou přesnými a těžko rozeznatelnými kopiemi filmů Wendersových idolů.

Ve Wendersově pojetí se kopie stává platnou interpretací americké reality: „*Americké filmy vykreslují Ameriku jasněji než cokoli jiného před nimi. Obzvláště pak westerny, které jsou mé nejoblíbenější.*” (WENDERS, 2001, s. 131) Wenders filmem *Paříž, Texas* vytváří realitu na druhou tím, jak vychází z filmových děl, jež jsou samy o sobě interpretací určité skutečnosti. V baudrillardovském slova smyslu se jedná o hyperrealitu, kterou Wenders předkládá svému filmovému divákovi. Jednotlivé obrazy, které ve filmu vystupují či ze kterých se film *Paříž, Texas* skládá, jsou interpretacemi interpretace, kopií na druhou, Wendersovým vlastním pohledem na určitý již autorsky zpracovaný pohled

na americkou realitu. Wendersova vlastní interpretace reality vycházející z těchto sekundárních pramenů nevyvrací, ale samu sebe utvrzuje v tom, že tento jeho pohled na Ameriku je tou pravou skutečností. „*Skutečnost nevyvrací přesnost kopie, ale právě naopak potvrzuje kopie skutečnost*“, podotýká Alice Kuzniar k problematice kopie a originálu obrazu ve wendersových filmech (KUZNIAR, 1997, s. 228). Tento argument potvrzuje analýza fotografií, které hrají roli ve filmu *Paříž, Texas*. Fotografie prázdného pozemku ve městě jménem Paříž ve státě Texas je hlavním pilířem, na němž stojí Travisův vysněný život. V *Paříži, Texasu* byl Travis podle historky svého otce počat; je to místo, k němuž se Travis cítí připoután, kde nalézá své kořeny. Ve Wendersově pojetí jsou osobní kořeny, jež člověka vážou k určitému místu, pojmem silně osudovým. Kořeny – místo, kde jsme se narodili – řídí a podmiňují celý lidský život a z jejich moci není možné se vymanit či jakkoli vyvázat. Travis koupil prázdný pozemek připomínající poušť po svatbě s Jane; toto místo je pro něj zároveň i místem, kde své kořeny konečně zapustí. Toto místo – či spíše fotografie, jež toto místo reprezentuje – symbolizuje pro Trávise vše, o čem kdy snil. *Paříž, Texas* je zosobněním amerického snu. Snu, který je v podmínkách postmoderní Ameriky neuskutečitelný.

Amerika je ve filmu *Paříž, Texas* televizními obrazy, fotografiemi či billboardy doslova zahlcena:

„*Totalitární.*

*Žádné jiné slovo nepopíše nadvládu prázdných obrazů  
nad zemí zvanou Amerika.*”<sup>39</sup>

Tyto obrazy jsou nedělitelnou součástí velkoměstského prostoru, jež Wenders staví proti americké krajině, rozlehlé a nekonečné texaské poušti. Zatímco americké město je místem second-handové reality, odosobněných staveb a prostředí, z něhož se vytratila

---

<sup>39</sup> Originální znění citátu:

“*Totalitarian,  
no other word to describe the rule of empty images  
over the country called 'America'.*”

WENDERS, WIM. *American Dream*. In: *On Film*. London, 2001, s. 150.

autenticita a schopnost místa navázat kontakt s člověkem, poušť ve Wendersově pojetí je místem autentickým, místem, které v sobě zrcadlí ty nejnítěžnější lidské pocity, touhy a sny. Poušť ve filmu *Paříž, Texas* reflektuje emocionální prázdnotu Travisovy povahy stejně jako jeho ztracené sny o všepřesahující lásce, o harmonickém domově a perfektní rodině. Poušť je pro Trávise místem, kde může být takový, jaký skutečně je, místem, kde může žít v pravdě sám se sebou. Proto se postava Trávise z pouště zčista jasna vynoří, a proto se v závěru Travis do ní navrácí. Život v tak umělém velkoměstě jako je Los Angeles či texaský Houston by pro Trávise znamenal ukončení jeho skutečné existence a ztrátu jeho identity. Jen v poušti může být Travis sám a celý.

Způsob, jakým Wenders nahlíží na Ameriku a na americký prostor, anticipuje Baudrillardovu reflexi Ameriky, kterou vydal roku 1988, tedy čtyři roky po dokončení filmu *Paříž, Texas*. Obě díla v sobě koncentrují a dále modelují postmoderní vizi Ameriky, která je dominantní zejména ve Wendersových následujících filmech z devadesátých let. Podobně jako Wenders, i Baudrillard vnímá Ameriku jako filmovou zemi. Poušť jakoby vypadla z natáčení westernu a americké město vypadá jakoby vystoupilo z amerického filmu: „*K tomu, abyste správně zachytili jeho tajemství, byste neměli začít s objevováním města a pak postupovat dovnitř směrem k filmovému plátnu, ale právě naopak: měli byste začít s tím, co je na filmovém plátně a postupně se dostávat ke skutečnému městu.*” (BAUDRILLARD, 1988, s. 56). Americká kultura podle Baudrillarda vzešla z pouště a sama Amerika je pouští, kde kultura existuje ve svém původním, divokém stavu (BAUDRILLARD, 1998, s. 99). Geografie filmu *Paříž, Texas* jakoby sledovala Baudrillardovu linii myšlenek, když se prostorově omezuje na tři místa, která jsou podstatná jak pro filmový příběh, tak i pro postavy, které jsou jeho nositelem. Film je prostorově jasně vymezen; Amerika je Wendersem rekonstruována na území amerického jihozápadu, který nabývá v povědomí všech Američanů téměř mýtických rozměrů:

*„Nejstarším americkým regionálním rozdělením je to na západní a východní část. V podtextu tohoto rozdělení je mýtická představa*



*kontrastu mezi hranicí a osídlením, mezi divočinou a civilizací. Dokonce před občanskou válkou byla každá kolonie rozdělena na svou východní a západní část. Východ byl tradičně více osídlený, zaplněný městy a kostely, lepšími bydlišti, hojností zboží, blízkými obchodními centry, které udržovaly kontakty s jinými koloniemi a se zbytkem světa, vládními centry, soudy a někdy středisky vyššího vzdělání. (...) Západní část kolonie byla obvykle méně osídlená, méně organizovaná, s méně elegantními budovami, horšími cestami, bez zlepšení, se sporadicky se vyskytujícími soudy a slabou vládou, nejistým obchodem a s o moc politickou mocí.”<sup>40</sup>*

Rozdělování území na východní a západní část se nestalo jen evropskou výsadou, ale i americkým osudem, ovšem s tou výjimkou, že v případě Ameriky se toto rozdělení objevilo v převrácené podobě; zatímco v Evropě je Východ asociovaný se zaostalostí a Západ s pokrokem a vyspělostí, v Americe tomu bylo právě naopak. Wenders toto americké dělení přejímá a reflektuje ve všech svých amerických filmech. Prvním místem, jemuž ve filmu *Paříž, Texas* věnuje pozornost, je americká, konkrétně texaská poušť, jakýsi archetyp americké krajiny, který odráží americký charakter. Na principech americké pouště byla vybudována moderní Amerika, do jejího lůna se Američan na sklonku života opět vrací. Americká poušť je symbolem nezávislosti a svobody amerického člověka. Americká poušť je tím pravým domovem pro Travise, typického amerického hrdinu vzešlého z archetypální postavy kovboje:

*„Postava kovboje se nikdy neintegrovala do společnosti. Kovboj byl ve své podstatě společenský tvor a v tomto smyslu sloužil své*

---

<sup>40</sup> Originální znění citátu: “The oldest American regional division is that between East and West. Underlying it is the mythic imagery of the contrast between frontier and settlement, between wilderness and civilization. Even before the Revolution, each colony had, in fact, an eastern and a western region. The East was more settled, possessing established towns and churches, better dwellings, more goods, closer trade connections with other colonies and with the world, functioning centers of government, operating courts, and sometimes centers of higher learning. (...) The western part of the colony was usually more recently settled, less well organized, with cruder buildings, poorer roads, less “refinement”, sporadic courts and weak government, fluctuating and uncertain trade, and much less political power.” ROBERTSON, JAMES O. *American Myth. American Reality*. New York. 1980, s. 79.

*společnosti a často působil ve skupině svých druhů. I přesto však nikdy úplně nevstoupil do společnosti jako dospělý, zralý člověk; nikdy se neusadil, neoženil, nezaložil rodinu či se nerealizoval v nějakém užitečném řemesle. Stejně jako divočina, Indiáni či společenství vyvrhelové, i on byl vždy na okraji společnosti (na jejích hranicích), jednorázově využit a pak zavržen. Avšak ani on sám po integraci netoužil. Když se jeho dobrodružství blížilo svému vrcholu, vždy ujel pryč.”<sup>41</sup>*

Wenders interpretuje americkou poušť na základě vizualizace amerického Západu, jak ho znal z westernů amerických režisérů. Naproti tomu staví nově vyrostlá, moderní americká velkoměsta. Prvním z nich je Los Angeles, jehož nekonečná a bezbřehá horizontalita je podstatným rysem této megalopole stojící jako absolutní protiklad k vertikalitě New Yorku (BAUDRILLARD, 1988, s. 52). Los Angeles, metropole Kalifornie, která je „zemí ne-historie, ne-událostí, ale zároveň místem neustálého dění, neustavičného rytmu módy, který je jako otřesy, jež nikam nevedou, ale které se Kalifornie tak zmocňují a ohrožují ji stejně jako zemětřesení.” (BAUDRILLARD, 1988, s. 102-103) Ve Wendersově pojetí není ovšem Los Angeles metropolí módy či středobodem filmového světa zosobněným Hollywoodem, ale údolí poseté nespočtem homogenních, prefabrikovaných rodinných domků. Los Angeles je místo, kde dříve ležela poušť, kde dříve sídlil genius loci, který vzal za své s příchodem prvních osadníků, kteří během poměrně krátké doby předělali toto město na jedno z největších na světě. Duch místa se s touto transformací již dávno vytratil a Los Angeles je vykresleno jako mrtvé město duchů bez vlastní identity, které se utopilo ve své stejnosti. Lidský rozměr mu dává jen fakt, že je stále ještě obydlováno skutečnými lidmi, kteří ovšem svůj život tráví buď v autech, v práci nebo zavření ve svých příbytcích. Pro Wenderse se i přesto

---

41 Originální znění citátu: “The cowboy hero never integrated himself with his society. He was a social being, in the sense that he served society and often operated among groups of his peers. Yet he did not enter into full participation in the society as a mature adult; he did not settle down, marry, produce a family, and fulfill himself in a useful vocation. Like the wilderness, the Indians, and the outlaws, he was always on the periphery of the society (the frontier), momentarily useful, and then discarded. As for himself, he did not desire integration. At the climax of his adventures he rode away.” ROBERTSON, JAMES O. *American Myth. American Reality*. New York. 1980, s. 164.

stává Los Angeles fascinujícím místem, které v sobě koncentruje všechny slepé uličky naší civilizace a všechny negativní důsledky života v moderní době, a právě proto je mu východiskem pro kritiku Ameriky v její celosti.

I v případě texaského Houstonu vykazuje Wenders příznaky zvrácené fascinace tímto americkým velkoměstem, které povstalo z pouště tak rychle a náhle, že si zachovalo na rozdíl od Los Angeles určitou koncepční jednotu. Pro Wenderse je Houston jako fata morgana, zjevením uprostřed texaské pouště. Wenders toto město vidí jako pokračování Langovy vizualizace Metropolis plné mohutných, vysokých budov vymykajících se lidským smyslům. Život v Houstonu téměř neexistuje mimo vnitřky automobilů a interiéry kanceláří. Nad vším vládne všudypřítomný princip mechanizace lidského života, který vychází z pravidelné struktury, na níž bylo toto velkoměsto vystavěno. Lidský pokrok zde dochází tak daleko, že zabíjí veškerou životnost. Houston je mrtvé město, které bylo uměle vyprojektováno jako administrativní centrum Texasu.

Podle Kolkera a Beickena stojí film *Paříž, Texas* na konci Wendersovy první význačné filmové cesty:

*„Při rekapitulaci všech svých dosavadních prací, které splétají dohromady obrazy a příběhy z filmů Brankářova úzkost před penaltovým výkopem, Alice ve městech a V běhu času, prací, které rozpouští Friedrichovo dilema ve Stavu věcí tím, že pozorované prostory zejíci mezi lidmi nechává zaplnit příběhy, nalézá Wenders částečné řešení – či spíše redefinuje a přesouvá význam – krize rodinného života, jak ji představil ve filmu Americký přítel.“*

42

---

42 Originální znění citátu: “*Paris, Texas is, in effect, the end of Wenders' first cinematic journey. Summing up all his work to date, it weaves together images and narrative ideas from The Goalie's Anxiety at the Penalty Kick, Alice in the Cities, and Kings of the Road; it resolves Friedrich's dilemma in State of Things by observing the spaces that exist between people and by permitting story to creep into those spaces; it partly resolves – or more accurately, restates and transposes – the crisis of domesticity examined in The American Friend.*” KOLKER, ROBERT PHILLIP & BEICKEN, PETER. *The Films of Wim Wenders*. New York. 1993, s. 115.

Jak v případě Houstonu, tak v případě Los Angeles Wenders definitivně odhazuje ambivalenci, s níž dříve hleděl na Ameriku. Téma rodiny a rodinného života a krize osobní identity související právě s rozpadem tradičního pojetí rodiny se odehrává ve formě moderního dramatu na pozadí amerického (post)moderního velkoměsta. Film *Paříž, Texas* je proto mimo jiné zřetelně podanou kritikou odcizenosti amerických velkoměst, které postrádají nepravidelnost a spontánní životnost měst evropských. I přesto však americká velkoměsta Wenderse fascinují. Představují pro něj pouště bez významu a bez obsahu, a proto se k fenoménu amerického postmoderního velkoměsta vrací ve svých pozdějších filmech, o nichž budu hovořit v následující kapitole, která je zahájena Wendersovým přesunem z Ameriky zpět do jeho rodné Evropy.

## Amerika jako postmoderní situace

V roce 1984, tedy krátce po dokončení filmu *Paříž, Texas*, přesídlil Wim Wenders zpět do Evropy. Po sedmi letech strávených pobytem v Americe znamenal návrat do rodné země velký obrat, a to jak ve Wendersově životě, tak i v jeho tvorbě. Návrat do Evropy narušil až do té doby Wendersovu přímočarou dráhu vedenou ambicí dosáhnout stylové a formální dokonalosti amerických filmů. Tento svůj „americký sen“ si Wenders částečně splnil natočením filmu *Paříž, Texas*, svého prvního, vlastního a bezvýhradně amerického filmu, skrze nějž došel poznání o pravé podstatě fenoménu amerického snu. Dosáhnuv tohoto poznání, obrátil Wenders svou pozornost – podobně jako v začátcích německé nové vlny – k tématům spjatým se svou rodnou zemí. Témata, která Wenders ve svých ponávratových německých filmech zpracovává, navazují sice na jeho vlastní filmové začátky, ale činí tak na jiné úrovni ovlivněné odstupem několika let jeho absence v německém kulturním prostředí. Zatímco v počátcích své filmové kariéry se Wenders věnoval tématům vyvěrajícím z německé situace a upínajícím se k americkým filmům jako svým vzorům, po svém návratu v osmdesátých letech se Wenders vrací k vlastním filmařským kořenům, snaží se rekonstruovat situaci, z níž vzešla německá nová vlna, a s tím zároveň rekonstruuje témata, jimž se věnovali jeho generační kolegové.

V této kapitole se pokusím vystihnout situaci, která podnítila Wima Wenderse k návratu do Evropy a která ovlivnila jeho další filmové směřování a úhel pohledu, pod nímž nahlížel na Ameriku, již ve svých filmech ani na moment zcela neopustil. Přesunem do Evropy obraz Ameriky ve filmech Wima Wenderse nezemřel ani nevytizel, jen se dále posunul. Stejně tak se změnila i cesta, po níž se Wendersovy filmy ubíraly. V momentě, kdy se Wim Wenders rozhodl pro svůj přesun do Evropy a opuštění amerického prostoru, se cesta rozštěpila vedví, a tato dichotomie, jež byla ve Wendersovi přítomna odjakživa, se naplno odrazila i v jeho filmových dílech. Ačkoli Wenders neopustil Ameriku zcela, těžištěm jeho ambicí a snah se stala Evropa, již vnímá jako jeden kompaktní a důležitý kulturní a mocenský celek, jehož se cítí být nedílnou součástí. Na druhou stranu je zde i nezanedbatelná a početná skupina filmů vyrobených v

Americe, zabývajících se americkými tématy, v jejichž tvorbě Wenders neustal a díky nimž můžeme nadále sledovat vývoj obrazu Ameriky v jeho filmech.

Filmy, jimž se v této kapitole budu věnovat, by se tedy daly rozdělit do dvou skupin. V první skupině jsou filmy *Nebe nad Berlínem* (*Der Himmel über Berlin*, 1987) a *Lisabonský příběh* (*Lisbon Story*, 1994); ve skupině druhé pak budou v hledáčku mého zájmu filmy *Linie násilí* (*The End of Violence*, 1997), *The Million Dollar Hotel* (*The Million Dollar Hotel*, 2000) a *Země hojnosti* (*Land of Plenty*, 2004), které názorně ilustrují problematiku, již v této práci sleduji.

Wim Wenders se ve svých prvních ponávratových filmech až s překvapivou rozhodností odvrací od stylistických postupů americké kinematografie, které po léta vstřebával, i od svých amerických filmařských vzorů, k nimž po léta vzhlížel, a obrací se k samotným kořenům kinematografie obecně, k jejím počátkům, v nichž vidí budoucnost a cestu, jak vyjít z krize filmového obrazu v kontextu postmoderní doby, která zasáhla světovou kinematografii. Ve svém prvním německém filmu z tohoto období – *Nebe nad Berlínem* – se Wim Wenders pokusil zrekonstruovat svou vlastní vizi Německa a jeho historie, prostřednictvím filmového obrazu oživit traumata a temné body německé minulosti, a dojít tak konečného smíření s vlastní minulostí viděnou jako součást většího celku nekonečného proudu historie, který ji dalece přesahuje. Město Berlín hraje ve filmu hlavní roli, je jevištěm lidských dramát a historických událostí, které ho činí nezlomným. Berlín je podle Wendersovy vize jedinou jistotou v současném fragmentálním světě bez jistot a definitiv. Berlín je ve Wendersových očích nezdolný, a to i přes obrazy všudypřítomné zkázy, již podlehl za druhé světové války a které konfrontuje se současnou podobou města. Filmem *Nebe nad Berlínem* se Wendersovi podařilo vytvořit postmoderní dílo par excellence, v němž se volně mísí staré dokumentární pasáže z poničeného Berlína se záběry ze soudobého, zdí rozděleného Berlína, na jehož prostoru se odehrává milostný příběh artistky Marion a anděla Damiela. Vzniká tak mnohvrstevnatý celek mající formu volného proudu událostí a asociací, které jednotlivé historické události vyvolávají, vnitřních hlasů a promluv jednotlivých

postav, dokumentaristických snah zachytit podstatu města Berlín, a odhalit tak podstatu německé duše. Americký element byl ve filmu téměř vytěsněn a koncentrován do vedlejší postavy bývalého anděla, nyní americké filmové hvězdy přijíždějící na natáčení válečného filmu odehrávající se v berlínských studiích. Tato postava, zosobněná hercem Peterem Falkem alias inspektorem Columbem, je reminiscencí postav amerických detektivů, kteří dříve byli hrdiny Wendersových filmů inspirovaných americkou drsnou školou. Zároveň je Peter Falk jako bývalý anděl spojnicí mezi světem světským a světem obývaným anděly. Skze něj probíhají všechny dějové linky podobně jako se v jednom bodě několikanásobně nad sebou kříží losangeleské dálnice.

I v následujícím filmu *Lisabonský příběh* Wenders vtělil americký prvek do osobnosti amerického režiséra skrývajícího se v lisabonských uličkách a chudinských čtvrtích, posedlého touhou zachytit čistý a ničím nezátížený filmový obraz v jeho nejpůvodnější formě. Oproti této rozhárané osobnosti staví Wenders postavu německého zvukaře Friedricha, který přijíždí do Lisabonu na režisérovu prosbu o pomoc při natáčení, bez ponětí o tom, co ho na místě čeká či že z původně zamýšlené kolegiální výpomoci se nakonec vyvine záchranná mise.

Zatímco na osobní úrovni byl Wendersův návrat do Evropy vnímán jako autorova snaha se znovupropojit se svojí německou minulostí a kulturou, jako snaha stát se znovu Němcem, který v něm po celá ta dlouhá léta dřímал, na úrovni filmového profesionála se projevuje Wendersova snaha zapsat sám sebe do tradic evropské kinematografie. Stejně jako se v osmdesátých letech stává Wenders Němcem, stává i Evropanem, protože podle jeho názoru jen silná evropská identita bude schopna vzdorovat mocenským vlivům amerického impéria (GEMÜNDEN, 1998. s. 211). Proto ve svých německých filmech Wenders vychází ze své rodné země, která je výchozím bodem všech jeho filmů patřících do této skupiny, jeho základnou a uvědoměným domovem, a expanduje směrem ven, nabírá cizí vlivy, podvoluje se jim a pak je zase opouští. Postupně vzniká iluze jednotného státního útvaru zabírající území celé Evropy, v jehož rámci bojují jednotlivá města o své vlastní přežití, o zachování své diverzity a kulturní jedinečnosti, jež je

smítána díky razanci technologického pokroku v postmoderní době. Za cenu pokroku a z něho vyplývající homogenity prostředí vzniká ovšem silný celek schopný konkurovat a mocensky se postavit americkému vlivu a americkým kolonizačním praktikám.

Oproti této linii, již Wenders sledoval a dále rozvíjel ve svých dalších německých filmech, se v polovině devadesátých let vyděluje linie, která Wenderse vrací zpět na americký kontinent, umožňuje mu na něj nahlížet z evropské perspektivy a kriticky reflektovat skrze filmový obraz Ameriku v zajetí postmoderní situace, v níž se ocitla. Spolu s tímto posunem ve vývoji vnímání Ameriky jde ruku v ruce i posun co se týče formální a stylistické stránky Wendersových filmů, které začaly více tíhnout k dokumentaristickým technikám a postupům, jež si daly za cíl co nejprecizněji vykreslit pravou podstatu Ameriky a problémů, které ji provází.

Wendersovy snahy kriticky reflektovat Ameriku a její proměny v postmoderní době sahají až do sedmdesátých let, kdy se začaly v náznacích projevovat ve filmech *Americký přítel* nebo *V běhu času*. Amerika začala pro Wenderse představovat budoucnost Evropy, a proto k ní začal přistupovat s kritickým nadhledem a obavami, že problémy přítomné ve Spojených státech amerických se brzy stanou i evropským osudem, následující trajektorii, kterou razila americká populární kultura v období po druhé světové válce. Jeho filmy z devadesátých let následují úvahy Jeana Baudrillarda a soudobých amerických odborníků na urbánní studia, sociologii, sociální ekologii a jiné společenské vědy, kteří se začali zabývat Amerikou jako neopomenutelným fenoménem s celosvětovým přesahem:

*„Amerika není ani sen, ani realita. Amerika je hyperrealita. Je hyperrealitou, protože je zároveň utopií, která se od počátku chovala tak, jako by jí bylo již dosaženo. Vše je zde opravdové a pragmatické, ale zároveň snové. Možná je něco na tom, že Amerika může být skutečně spatřena jen Evropanem, protože jen on zde může odhalit dokonalost přítomné simulakry, což je*



*imanence a materiální přepis všech hodnot. Američani samotní nemají žádný smysl pro simulaci. Oni sami jsou svou vlastní simulací v její nejvyvinutější podobě, nemají však jazyk, který by toto vše popsal, protože oni sami jsou si modelem. Ve výsledku jsou právě Američané ideální materiál pro analýzu všech možných variant, které můžou v moderním světě nastat.”*<sup>43</sup>

Wenders konstruuje svou postmoderní Ameriku na prostoru Los Angeles, které je Amerikou v malém (od filmu *Paříž, Texas* nastal posun i ve Wendersově geografickém pojetí obrazu Ameriky) a zároveň i vizionářským ztělesněním budoucnosti (nejen amerického velkoměsta. Na tom je patrný vývoj, jaký Wendersova imaginace vložená do procesu vizualizace Ameriky na filmovém plátně uběhla. Mimo hranice Los Angeles již pro Wenderse nezbývá nic, co by ho inspirovalo, zaujalo, fascinovalo. Mimo hranice Los Angeles je už jen poušť. Životná a lidská velkoměsta jako New York či autentičnost texaské pouště již vyčerpaly svůj potenciál pro filmové plátno; Wim Wenders začal na místo toho být bezmezně fascinován mrtvolností gigantu Města andělů, které do sebe pohltilo i dřívější továrnu na sny jménem Hollywood, jejíž zašlou slávu připomínají již pouze hvězdy hvězd rozeseté podél Hollywood Boulevardu.

Prvním filmem, který se snaží o co nejkomplexnější pojetí krize lidské existence v Los Angeles na pozadí postmoderní doby, je film *Linie násilí*, v němž Wim Wenders usiluje o postižení tématu nesvobody soudobého člověka, který je redukován do podoby nicotné součástky, která je pod neustálým dozorem všudypřítomného, nadřazeného pozorovacího systému, jenž vniká i do těch nejniternějších a nejintimnějších sfér lidských životů. Příběh filmu se odehrává na pozadí filmového natáčení, během něhož

---

<sup>43</sup> Originální znění citátu: “America is neither dream nor reality. It is a hyperreality. It is a hyperreality because it is a utopia which has behaved from the very beginning as though it were already achieved. Everything here is real and pragmatic, and yet it is all the stuff of dreams too. It may be that the truth of America can only be seen by a European, since he alone will discover here the perfect simulacrum – that of the immanence and material transcription of all values. The Americans, for their part, have no sense of simulation. They are themselves simulation in its most developed state, but they have no language in which to describe it, since they themselves are the model. As a result, they are the ideal material for an analysis of all the possible variants of the modern world.” BAUDRILLARD, JEAN. *America*. Verso. London, 1988.

dojde k záhadnému zmizení producenta filmu Mika Maxe. Mikovu únosu a následné nevysvětlitelné popravě Maxových únosců je náhodným svědkem muž jménem Ray Bering, zaměstnanec společnosti, která snímá svými kamerami celé losangeleské centrum pod záminkou kontroly a následné eliminace zločinnosti a násilí. Filmový producent krátce poté, co jsou jeho únosci záhadně zastřeleni, zmizí neznámo kam a zpět na filmové plátno se vrátí až den na to, kdy je zachráněn a vzat do péče mexickými dělníky. Paralelně s jeho osudem se odehrává příběh jeho manželky Page, která je natolik odrazena jeho chladným chováním a zaneprázdněností, že se Maxe rozhodně opustit.

Film *Linie násilí* ve skutečnosti ovšem sleduje více dějových linií, které vybíhají z jednoho bodu, jímž je natáčení akčního filmu, kde se setkáváme s mladou herečkou Cat, která se jako jedna z prvních setká s Mikem po jeho podivném zmizení. Mike Max se s policií v zádech snaží vypátrat příčinu, která vedla k těmto dramatickým událostem, a díky své sekretářce zjistí, že mu byl z neznámého důvodu zaslán přísně tajný dokument od FBI, což z Mika dělá potenciální terč jak pro americkou vládu, tak i pro ty, kteří o získání tohoto dokumentu usilují. Filmový producent, který si byl do té doby tak jistý sám sebou ve svém elektronickou a technikou přeplněném světě, najednou zažívá svůj život z absolutně jiné perspektivy – z perspektivy ilegálního mexického dělníka, který je na tom nejnižším žebříčku společenské hierarchie v Los Angeles. Wim Wenders nikdy ve svých filmech nedával prostor úvahám nad rasovou či třídní nerovností; ve svých filmech se věnoval výlučně jedincům, u nichž jejich sociální statut nebyl tak podstatný (KOLKER&BEICKEN, 1993, s. 127). Film *Linie násilí* ovšem i v tomto momentě znamená důležitý přelom a převrácení Wendersových dosavadních přístupů. Film je velmi sociálně zaměřen, objevuje se v něm ostrá kritika rozkastrovanosti americké společnosti i její vleklé sociální problémy s tím spojené, které stíhají především ty, kteří jsou v nevýhodě, tedy ty, kteří si kvůli své cizí etnické příslušnosti nemohou říkat “praví Američané”. Tyto kritické úvahy o Americe jako celku postupem času dále gradují a odráží se ve Wendersových následujících filmech s daleko větší intenzitou.

Filmový producent Mike Max, který je tak nucen trávit svůj čas mezi mexickými

dělníky, poznává, jak neviditelný se stal jen tím, že vyměnil lidi, kteří se kolem něj pohybují. Jiné sociální prostředí působí v Mikově případě jako dokonalé mimikry. Mike poprvé zažívá svobodu, která se skrývá v anonymním životě obyvatelů velkoměst (ROBERTSON, 1980, s. 228) a která se stala jedním z důsledků života segregovaných společenských tříd a etnických menšin v postmoderním městě.

Lidský faktor svou válku s moderními sledovacími technologiemi i přesto prohrává, uzavírá Wenders toto své filmové dílo. „Bezpečnostní“ kamery jsou všudypřítomné a není před nimi úniku, stejně jako není úniku před státními orgány, které tyto kamerové systémy spravují a skrze něž zasahují do lidských životů. Udržet si vlastní identitu mimo objektivy bezpečnostních kamer ve společnosti, kde je identita založena na shluku dat z počítače a záběrů zbavených souvislostí, je téměř nemožné (VARGA, 2003, s. 276). Lidé v ulicích jsou primárně identifikováni jako zločinci, aniž by se kdy jakéhokoli kriminálního činu dopustili. Žít svobodně mimo tento diktát se podaří jen těm, kteří jsou neviditelní pro většinové obyvatelstvo, tedy žebráci, námezdní dělci a ilegální imigranti, jež každý – včetně Velkého Bratra – opovržlivě přehlíží. Stejně jako ve vztahu k Velkému Bratru je i vůči městu Los Angeles člověk jen nepatrným pohyblivým bodem. Složitá spleť mrakodrapů a jiných výškových budov, absence volného veřejného prostoru a pavučina dálnic, která obepíná a svírá rozpínající se velkoměsto, dotváří atmosféru postmoderního dystopického města, v němž se vše odehrává v uzavřených prostorách kanceláří, prefabrikovaných rodinných domků či interiérů automobilů, které byly pasovány do rolí mediátorů lidské komunikace. James Graham Ballard citovaný v eseji Darrela Vargy tvrdí, že dvacáté století našlo svůj nejbytostnější výraz na dálnici, kde se nachází vše: rychlost i násilí našeho věku, láska, stylizace i móda (VARGA, 2003, s. 262). Pokud tomu tak skutečně je, ocitáme se spolu s Mikem Maxem na dálnici informační, obklopeni telefony, mobilními telefony, videotelefony, internetem, e-maily i krátkými elektronickými zprávami (VARGA, 2003, s. 273), ztrácejíce postupně kontakt se skutečným světem tam venku.

Vizuální stránka filmu *Linie násilí* zpřítomňuje a potvrzuje závěry nejnovějších

urbánních studií o oblasti Los Angeles, které v tomto velkoměstě spatřují dystopický obraz amerického města a lidské společnosti vůbec. Futuristické záběry postmoderního města doplňují oživlé obrazy Edwarda Hoppera, které Wenders pro film *Linie násilí* resuscituje a precizně rekonstruuje včetně potměšilého osvětlení a barevných kompozic. Stavba některých záběrů z filmu je Wendersovým záměrným pokusem oživit Hopperovy obrazy v postmoderní době. Pro Wenderse měly v sobě obrazy Edwarda Hoppera odjakživa napětí a energii zastaveného filmového záběru. Ač jsou Hopperovy obrazy statické, nesou si v sobě sílu, která jejich divákovi vnutí dojem, že – jako je tomu u filmových záběrů – mají svojí minulost a budoucnost, která se na plátně rozehraje hned, co ho oči diváka nechají na pokoji a odejdou od obrazu dál. „*Hopperovy malby naznačují pohyb nejen protože zachycují okamžité dění, ale také protože zachycují moment, kdy se pozorovatel stane svědkem rozvíjejícího se dramatu*”, shrnuje na toto téma Gerd Gemünden (GEMÜNDEN, 1998, s. 6).

Hopperovy obrazy vyobrazující v sobě existenciální úzkost velkoměstského člověka v moderní době nacházejí odezvu i ve věku postmoderním. Pro Wenderse jsou cestou, jak přenést Ameriku na filmové plátno a zachytit ji jako komplexní fenomén a zároveň abstrahovat ty podstatné věci od těch méně podstatných. Podobně jako novinář Phil Winter z filmu *Alice ve městech*, i Wenders po celou dobu své kariéry bojuje s vlastní bezmocí, která stíhá jeho ambice zachytit pravou podstatu Ameriky. Hopperovy obrazy umožňují dostat se až na dřevěná pouta, které zachvacují člověka žijícího v tak rozlehlém a mnohovýševnatém městě jako je Los Angeles, jenž pro Wenderse představuje prototyp amerického velkoměsta v nám blízké budoucnosti.

Témata odcizených mezilidských vztahů na pozadí zmechanizované společnosti, přetechnizovanosti našich životů, všudypřítomnosti bezpečnostních a pozorovacích systémů, které redukují lidské životy do položek ve formuláři a zároveň hierarchizují a segregují společnost do menších a menších skupin, se stala Wendersovou doménou a hlavní ambicí v jeho třetím tvůrčím období, které pokrývá období devadesátých let a přesahuje až do současnosti. Postupem času se jeho vize dostávají stále více a více do

kontaktu s realitou. Město Los Angeles je pro Wima Wenderse koncentrátem Ameriky, v němž jsou ve zvýšené míře přítomny všechny problémy, s nimiž Amerika bojovala a stále bojuje. Pod vlivem, který mělo na Wenderse město Los Angeles, jenž se mu stalo po Evropě druhým domovem, se jeho přístup k filmování čím dál víc začíná blížit dokumentaristickým postupům ve snaze zachytit skutečnou podstatu problému a zdůraznit jeho naléhavost tím, že ho nevloží do nějakého fiktivního rámce, ale že se sám jako filmař pokusí co nejvíce dotknout reality. Výjimku v této řadě filmů tvoří pouze film *The Million Dollar Hotel*.

Filmem *The Million Dollar Hotel* Wim Wenders sice zůstává v Los Angeles, ale navrácí se do doby filmů noir, jejichž atmosféru ve filmu navozuje opět prostřednictvím odkazů na vizuální řešení maleb Edwarda Hoppera a amerických filmů noir z padesátých let dvacátého století. Příběh samotný staví na jednom z hlavních hrdinů filmu, jímž je drsný detektiv Skinner z FBI, jenž přijíždí do starého, rozpadajícího se hotelu v centru Los Angeles, aby vyšetřil záhadnou smrt Iggyho, mladého syna bohatého mediálního magnáta. Místo děje má pro děj filmu zásadní význam; Wenders z hotelu, jenž má svá nejlepší léta již dávno za sebou, vytvořil uvadající místo obývané podivíny a zkrachovalými existencemi žijícími daleko od Hollywoodu, ale zároveň v jeho sousedství. Wendersovo postmoderní vidění Los Angeles a jeho svérázných čtvrtí plných špíny a zločinu jakoby na chvíli ospravedlňovalo existenci bezpečnostních kamerových systémů ve jménu spravedlnosti, o nichž pojednával jeho předchozí film *Linie násilí*. I zde je v podtextu filmu skryta otázka, zda nikdy neustávající kontrola nad všemi obyvateli města zabrání zločinnosti a vymytí navždy zlo z ulic. Ve filmu *The Million Dollar Hotel* nejsou sice protagonisté přehlíženi či pozorováni žádným kamerovým systémem, ale i tak jsou – jako třída sociálně slabých, nemajetných a slaboduchých – pod neustálým dohledem detektiva Skinnera, který na nich praktikuje svou moc a autoritu. Vyšetřování smrti, z něhož se stane vyšetřování vraždy, je jen cestou, jak vykořisťovat a šikanovat ty, kteří nemají žádná práva a nemohou se vzepřít. Na rozdíl od dřívějších filmů, na příklad *Amerického přítele*, se ve filmu *The Million Dollar Hotel* stává nositelem zla systém, ne jedinec. Jedinec je pouze jeho zprostředkovatelem a

vykonavatelem, jehož pozice v rámci systému je i tak proměnná; i detektiv Skinner – nyní vykonavatel vyšší moci a solidní zaměstnanec státní správy – jednou v minulosti patřil se svojí třetí rukou na zádech mezi takové podivíny a monstra, jací obývají losangeleský Million Dollar Hotel.

Pokud byl film *The Million Dollar Hotel* určitým vykročením z řady, kterou Wenders nastavil svým předchozím filmem *Linie násilí*, pak je Wendersův následující film *Země hojnosti* návratem zpět a pokusem vyostřit témata, jimiž se dlouhodobě zabývá, až na samou hranici únosnosti a ukázat Ameriku bez pozlátka a iluzí, jež ji i pro něj po dlouhá desetiletí obepínaly. Už sám název napovídá ironii, s jakou je ve filmu použit. *Země hojnosti* by se dala charakterizovat jako dílo, v němž Wenders definitivně končí s americkým snem a s očima široce rozevřenýma hledí na americkou společnost v její celosti:

*„Snová země mého dětství se stala mou noční můrou; nevinné obrázky byly nahrazeny obrazy násilí, které se staly jakousi formou zábavního průmyslu, jenž sráží prostou zábavu a vydražuje rozkoš a okamžitost za tu nejvyšší cenu. Smysl života, který mi jako dítěti v Německu unikal, se v Americe stal výrobkem, reklamou. Krajina Johna Forda byla přejmenována na Marlboro krajinu a sám americký sen se stal reklamní kampaní. To byl jeden z důvodů, proč jsem se vrátil zpět do Německa; už jsem nemohl vydržet žít v Disneylandu, v místě, kde už nebyly žádné životné obrazy, ale pouze lži.“*<sup>44</sup>

*Země hojnosti* byla natočena v roce 2004 a byla prvním Wendersovým filmem

44 Originální znění citátu: “The dream country of my childhood has turned out to be more of a nightmare; the fun pictures have been replaced by images of violence and a form of 'entertainment' that knocks down 'fun', 'pleasure' and 'immediacy' to the highest bidder. That sense of life that I missed so badly here as a child has become a product there, a kind of promotion. John Ford's landscapes have been renamed 'Marlboro Country', and the American Dream is an advertising campaign. That was partly why I went home, because I couldn't stand living in Disneyland anymore, and because there was no longer the living breath of 'true images', only the bad breath of lies.” WENDERS, WIM. *On Film*. London. 2001, s. 440.

natočeným po roce 2001, kdy na budovy Světového obchodního centra v New Yorku zaútočili islámští teroristé. Film v sobě ve velké míře nese dozvuky této tragédie, a stává se tak Wendersovým nejpolitictější dílem, v němž usiluje o zachycení atmosféry strachu hraničícího s paranoiou přítomnou v Americe a Američanech samotných i tři roky po této události. S časovým odstupem se skrze své hrdiny Wenders snaží o zmapování důsledků, které tento akt měl jak na jedince, tak i celou americkou společnost.

Příběh sleduje osudy mladičké dívky Lany, která se po mnoha letech strávených v zahraničí sama vrací do rodné Ameriky, aby mohla začít budovat svůj život od začátku, ve spojení s prostředím, z něhož vyšla. Jelikož pochází z rodiny, kde její otec celoživotně působil jako misionář v nejrůznějších zemích světa, i ona cítí, že chce začít tam, kde začal její otec, a proto začne pracovat pro křesťanskou misi v jedné z mnoha rozlehlých chudinských čtvrtí Los Angeles. Současně začne pátrat po svém strýci, s nímž Lanina rodina ztratila před lety kontakt, a který je nyní Laniným jediným žijícím americkým příbuzným. Lanin strýc Paul, veterán z vietnamské války, pracuje pro americkou tajnou službu jako řadový pracovník, který má monitorovat jakékoli podezřelé aktivity spojené s terorismem. Wenders ve filmu *Země hojnosti* prostřednictvím Paulova zaměstnání vyobrazuje fungování „principu imperativu ke komunitnímu životu“, který je jedním ze stavebních prvků americké společnosti a který podle Jamese O. Robertsona vyvažuje anonymitu amerických velkoměst:

*„Svoboda, kterou městská mytologie vidí v anonymitě, je však postavena na schopnosti každého obyvatele vytvořit jedinečnou komunitu a spravovat ji v rámci složité sítě vztahů s dalšími lidmi. Individuální svoboda v Americe – i ta v anonymních velkoměstech – je konstantně doprovázena imperativem ke komunitnímu životu.“*

45

45 Originální znění citátu: “The freedom which city mythology sees in anonymity, however, is postulated on the ability of each city dweller to create a unique community and to maintain it by an elaborate network of relationships with other people. Individual freedom in America – even in the anonymous city – is invariably accompanied by the imperative for community.” ROBERTSON, JAMES O.

Podle Mika Davise, odborníka, jenž se oblastí Los Angeles dlouhodobě věnuje z hlediska urbánních studií a sociální ekologie, je pojem komunity v Los Angeles založen na homogenitě rasové, třídní a především na homogenitě hodnot domova (DAVIS, 1992, s. 153). Díky této hodnotové stejnorodosti mohou v Los Angeles vznikat komunity, které sdružují jedince se stejnými příjmy a stejným etnickým původem, které se mohou dále svobodně vymezovat vůči zbytku světa, jenž se nachází za hranicemi jejich území. V moderním velkoměstě, které několikanásobně převyšuje dimenze tradičního amerického města je udržování komunit a komunitního života, který postuluje bezpečnost a klid, komplikováno nespočtem různých faktorů, z nichž jeden z prvních je právě rozloha velkoměsta, jenž v případě Los Angeles naprosto přesahuje dimenze lidského vnímání. Jedním z předpokladů udržení komunit je kontakt, který je v podmínkách Los Angeles či jakéhokoli jiného velkoměsta, zcela ztížený vzdáleností, jaké leží mezi lidmi. Tyto vzdálenosti pomáhají překonávat automobily, e-maily, telefony (ROBERTSON, 1980, s. 235). A také bezpečnostní kamery, které umožňují nám nadřazenému systému získání kontroly nad rozlehlým a pro člověka těžko čitelným územím. Pro život v (post)moderním velkoměstě je největší hrozbou právě strach z neznámého. Strach je jedním ze základních faktorů, které sociologie a urbánní studia berou v potaz při studiu severoamerického města již od *Chicagské školy*, která se stala významnou a důležitou sociologickou školou v průběhu dvacátých let dvacátého století (DAVIS, 1999, s. 363). Neznámé asociuje nebezpečné. A nebezpečné opravňuje a ospravedlňuje použití takových zbraní, jakými jsou bezpečnostní kamery, odposlouchávací zařízení a státem schvalované šmírování, které mají sloužit všem, ale ve skutečnosti slouží jen hrstce vybraných k ovládání lidských životů. Dnešní doba si žádá své oběti, přičemž těmi oběťmi se stávají obyvatelé velkoměst, na jejichž soukromí se systém pase. Strach je v současné době důležitým a váženým artiklem – jak naznačuje svým filmem *Země hojnosti* Wim Wenders, který se snaží tuto kontrolu nad našimi životy ospravedlňovat ve jménu bezpečnosti v rámci komunit, jež jsou stavebním prvkem americké společnosti, která se momentálně nachází ve stadiu nezadržitelného rozpadu a snaží se tyto komunity zoufale udržet při životě.

---

*American Myth. American Reality.* New York. 1980, s. 229.



Struktura města odráží ve Wendersově pojetí sociální problémy, které definují jeho vlastní vizi Ameriky v postmoderním věku. Jak jsem již dříve zmínila, americká krajina dává na rozdíl od té evropské největší smysl z ptáčích perspektivy. Proto mají kamerové bezpečnostní systémy vedle kontroly nad životy obyvatel za úkol pomoci nám pojmout našimi smysly předimenzovaný a zbytnělý prostor Los Angeles. *Země hojnosti* se v určitých momentech dramaticky liší od předchozích Wendersových filmů; v prvé řadě je jedním z nejpolitictějších Wendersových děl, v němž se snaží s dokumentaristickým odstupem a bez přikrášlování fiktivními motivy podat svědectví o chudobě, která je pro většinu populace neviditelná, protože je situována do míst, kam trajektorie příslušníka střední a vyšší společenské třídy v žádném případě nevedou. Chudoba v Los Angeles (a budiž Los Angeles bráno jako prototyp amerického velkoměsta, jak navrhuje Wenders) jde ruku v ruce se zločinem. Místa s vyšší či vysokou koncentrací těchto fenoménů jsou pro běžnou populaci tabu a leží i mimo záběry bezpečnostních kamer. Chudí jsou vyčleněni ze společnosti stejně jako zločinci a čtvrti, v nichž takoví lidé přebývají, jsou většinovou společností ohraničeny a krátce nato vymizí z mapy města, čímž se demonstruje takzvaný „pevnostní efekt“ (*fortress effect*), kdy se z jednotlivých městských čtvrtí a předměstí stávají oplocené pevnosti s neustálým policejním dozorem. Samo Los Angeles se podle Mika Davise stalo gigantickou pevností:

*„Celkovým a neodvratným důsledkem křížové výpravy za zabezpečení města bude destrukce přístupných veřejných prostorů. Současná kritika vázaná na sousloví „člověk z ulice“ je sama o sobě drásavým náznakem znehodnocení veřejného prostoru. Aby mohl být zredukován kontakt s „nedotknutelnými“, přeměnili městští developři kdysi živou pěší zónu v dopravní stoky a transformovali veřejné parky do dočasných skrytí pro bezdomovce a ubožáky. Americké město – jak mnozí kritici uznali – je systematicky obráceno vzhůru nohama. Valorizované pozemky, na nichž stojí zbrusu nové megastavby a hyper-supermarkety, jsou*

*situovány do centra, průčelí staveb jsou obnažována, veřejná aktivita je řízena do přísně funkčních oddělení a doprava je odváděna do koridorů, jenž jsou pod neustálým dohledem soukromé policie.”<sup>46</sup>*

Zároveň má vymizení bezdomovců z určitých čtvrtí a veřejných míst amerických velkoměst za důsledek umělé udržování ideje amerického snu. Tím, že se bezdomovci a chudí přestali na některých místech vyskytovat se automaticky předpokládá, že odešli za lepším, že dostali svou šanci, která v Americe čeká na každého: „*Neustálým pohybem spojeným s hledáním příležitosti potvrdili chudí – aspoň pro druhé – efektivitu takového pohybu a existenci těchto příležitostí*” (ROBERTSON, 1988, s. 244).

Vedle problematiky chudoby, její diskriminace a neřešitelnosti v rámci nastaveného systému, vnáší Wim Wenders filmem *Země hojnosti* do své filmografie i téma rasismu a rasové diskriminace, které je reflektováno v příběhu z terorismu podezřelého bezdomovce Hassana. Ve Wendersově dřívější vizi Ameriky nebyl rasismus veden ani v náznacích. Ostatně, pro Evropana je tento sociální problém zpočátku těžko vyzorovatelný vzhledem k tomu, jak silně a zároveň neviditelně bývají etnické menšiny v Americe segregovány od většinové společnosti. Wendersův obraz Ameriky byl až do *Země hojnosti* obrazem většinové, bílé Ameriky, kde nebyl na multikulturní podstatu Spojených států amerických brán zřetel. Poprvé se toto téma objevuje ve filmu *Paříž, Texas*, a to ve formě murálních maleb původních obyvatel Ameriky, které zdobí budovu podniku, v němž pracuje Travisova zmizelá manželka Jane, a které dávají na vědomí existenci jiné rasy než té bílé, euroamerické. Ve filmu *Země hojnosti* Wenders na toto téma nejen názorně poukazuje a důkladně ho dokumentaristicky zachycuje, ale

<sup>46</sup> Originální znění citátu: “*The universal and ineluctable consequence of this crusade to secure the city is the destruction of accessible public space. The contemporary opprobrium attached to the term 'street person' is in itself a harrowing index of the devaluation of public spaces. To reduce contact with untouchables, urban redevelopment has converted once vital pedestrian streets into traffic sewers and transformed public parks into temporary receptacles for the homeless and wretched. The American city, as many critics have recognized, is being systematically turned inside out – or, rather, outside in. The valorized spaces of the new megastructures and super-malls are concentrated in the center, street frontage is denuded, public activity is sorted into strictly functional compartments, and circulation is internalized in corridors under the gaze of private police.*” DAVIS, MIKE. *City of Quartz*. New York. 1992, s. 226.

především demonstruje snahu zaujmout vůči této problematice jasné stanovisko a najít její řešení.

Vedle inovací, které s sebou přinesla skutečnost, že Wim Wenders strávil v Los Angeles sedm let svého života, během nichž se věnoval i své profesi a připsal si na účet několik filmů, pokračuje režisér v cestě, kterou budoval už ve svých předchozích filmech. I zde ovšem dochází k posunu a vývoji; od konce devadesátých let se proměňuje charakter hlavního hrdiny. Počínaje filmem *The Million Dollar Hotel* mizí figura wendersovského hrdiny v podobě, jak nám byla do té doby známa. Mizí postava introvertního, vykořeněného muže věčně hledajícího své kořeny, svůj domov a identitu, která by k němu byla vázána. Mizí postava kovboje, který je věčně na cestě. Mizí postava muže, který je neschopný navazovat trvalé vztahy se ženami, a tak namísto toho hledá útěchu v platonických, ale intenzivních přátelstvích s jinými muži, která ovšem také nemají dlouhého trvání. Mizí postava muže, jehož podstatou je jeho vlastní pomíjivost, a do centra se dostává hrdina, který je společenským outsiderem, vyděděncem, asociálem, který zcela propadnul kouzlu moderních technologií, a proto se z něj stal jedinec naprosto neschopný udržovat jakékoli mezilidské vztahy. Ve filmu *Linie násilí* je to Mike Max a Ray – zaměstnanec bezpečnostní agentury a náhodný svědek únosu Mika Maxe, ve filmu *The Million Dollar Hotel* se o tuto roli dělí Izzy a detektiv Skinner, ve filmu *Země hojnosti* takového hrdinu představuje válečný veterán Paul. Postupem času se wendersovští hrdinové stávají charakterově slabší a slabší a vedle nich se objevují silné ženské hrdinky, které přebírají otěže a stávají se nositelkami a hybatelkami děje. Nejpatrnější je tato změna právě ve filmu *Země hojnosti*. Hlavní hrdinka Lana sama přiletí do Los Angeles, aby zde našla své kořeny a svého strýce Paula, a znovuobnovila tak ztracená pouta. V konfrontaci s Paulem je to ona, která zachovává racionální odstup od problémů a která je schopna k druhým lidem přistupovat s bezpodmínečnou láskou a důvěrou. Z pasivního mužského hlavního hrdiny se stává silná ženská hlavní hrdinka, která aktivně přistupuje k životu a nebojí se nahlas demonstrovat své city i obavy. Mužské postavy – ač stále vizuálně dominantní – se stahují do pozadí s pocitem promarněného a nenaplněného života, zatímco ženy

nepřestávají bojovat. Wendersova Amerika se od devadesátých let začíná skloňovat v ženském rodě.

Podle Martina Lefebvra je krajina vyjádřením prostoru, forma bytí venkovního prostoru v našich myslích (LEFEBVRE, 2006, s. 51). Ve filmech Wima Wenderse hraje krajina jednu z hlavních rolí, definuje Ameriku, vizualizuje ji a je zázemím a výchozím bodem pro jednání Wendersových hrdinů, kteří jsou potomky generace kovbojů z westernů Johna Forda, kteří se léta bezcílně proháněli pouštní krajinou amerického jihozápadu. Americká poušť je nejen pro Wenderse, ale i pro Baudrillarda archetypální formou, v konfrontaci s níž povstala americká města:

*„Americký městský prostor je interpretován výlučně jako reprodukce mýtické pouštní krajiny, jako konečná forma budoucí katastrofy sociálního. Los Angeles neexistuje v rozporu s divočinou, jež ho obklopuje, ale spíše zrcadlí její absenci. Město je mapováno skrze šablonu očistného vyhubení veškeré lidské existence, liturgického vyhnání dokonaného s intenzitou blížícího se konce.“*<sup>47</sup>

Americká krajina a velkoměsto - jako dále nedělitelná, komplementární dvojice – slouží Wimu Wendersovi jako rámec pro zachycení Ameriky v postmoderní době. Kalifornie byla pro Wenderse ideálním místem, kde mohl své ambice tímto způsobem zrealizovat. Kalifornie je díky své minulosti a vývoji, jaký tento stát v rámci americké historie v překotné rychlosti uběhl, ideálním prostředím pro zasazení příběhů o lidské nesvobodě, která je po pádu veškerých zábran a morálních zásad důsledkem množství voleb, jež před člověkem stojí. Podle Jeana Baudrillarda je Kalifornie světovým centrem simulakry a neautentičnosti, zemí bez historie a bez událostí, která se zmítá v permanentním víru

<sup>47</sup> Originální znění citátu: “America's urban spaces are interpreted exclusively as the reproduction of a mythical desertcape, as the finished fir of the future catastrophe of the social. Los Angeles does not exist in contradiction to the wilderness that encloses it; rather, it mirrors its absences. The city is mapped through the stencil of a purifying extermination of all human meaning, a liturgical expulsion delivered with near-visionary intensity.” JARVIS, BRIAN. *Postmodern Cartographies: The Geographical Imagination in Contemporary American Culture*. New York. 1998, s. 38.

rotujícím v rytmu poslední módy (BAUDRILLARD, 1988, s. 102). Pokud je toto charakteristika Kalifornie jako celku, pak je Los Angeles stonásobným koncentrátem této situace, která dala Wendersovi podnět k tomu, aby se ve svých filmech odklonil od sledování individuálních příběhů svých introvertních hrdinů a napřímil svůj zrak a pozornost k sociálním tématům, k nimž je třeba přistupovat kontextuálně s ohledem na systém, jehož jsou součástí. Amerika je složitou strukturou, v níž je každý prvek, každý moment, každý problém exponovaný ve Wendersových posledních filmech součástí tohoto celku, který tuto síť jednotlivých prvků dalece přesahuje. Zároveň je však existence tohoto systému závislá na fungování každé jeho části.

Podobně i Kalifornie podle Wenderse, která v sobě pojímá celou Ameriku, je zemí velké deziluze, falše a neautentičnosti. Zemí tak mělkou, že do ní není možné zapustit kořeny, což Wenders reflektuje ve své básni *American Dream*:

„Najednou přijedete  
do fata morgany jménem Las Vegas a následující den  
do fata morgany jménem Los Angeles  
a spatříte tu nestydatou ukázkou bohatství,  
ještě před hodinou nepředstavitelného.  
A když už nic nedává smysl,  
když každý koncept přírody či civilizace  
byl odstraněn pryč  
všepožírající umělostí,  
pak začnete konečně rozumět  
nápisu na záchodcích v Hollywoodu:  
Lidé zde  
se stávají lidmi,  
kterými předstírají, že jsou.”<sup>48</sup>

48 Originální znění citátu:

“Then you suddenly arrive  
at the mirage 'Las Vegas', or, on the next day,  
the mirage 'Los Angeles'”

Wendersův obraz Ameriky přítomný v jeho filmech z posledních let je nelichotivý, avšak usilující o co nejrealističtější výsledek. Ve svých úvahách Wenders navazuje na práce předních filozofů a odborníků a jejich argumenty dále rozvíjí za použití svého svébytného a nezaměnitelného filmového jazyka. Vize Ameriky, kterou nám ve filmech předkládá, není nijak pozitivní. Wenders v ní přímo kritizuje rozmařilost a přebujelost našich životů zmítaných ve volbách, které máme k dispozici, rozkastovanost americké společnosti, rasismus a chudobu s tím související, ztrátu svobody za cenu bezpečí, které jedním z nejdražších komodit, jaké si jedinec v současné době může koupit. Obraz Ameriky na sklonku tisíciletí je obrazem padlého impéria a koloniální velmoci těsně před apokalypsou. Země, která prodala samu sebe. Všudypřítomná umělost, lacinost, reklama, televize, která válkuje dříve dominantní filmové umění, tendenčnost a koncept požitkářství zasahují do mezilidských vztahů, jejichž křehkost je už tak dost nerušená materiální a ideologickou hojností, kterou má dobře situovaný jedinec k dispozici a ve které se pozvolna rozpouští. Jedinou cestou, jak z této situace ven, je podle Wenderse opětovná rekonstrukce mezilidských vztahů od těch nejbazálnějších, přítomných v rodině. Proto se také Wim Wenders obrací k silným ženským hrdinkám, které byly už v dřívějších filmech pro věčně se toulající a hledající hrdiny jistotami, k nimž se upínali.

Amerika podle Wenderse se nachází uprostřed krize, ovšem i z této krize je cesta ven, jak ukazují závěry Wendersových posledních filmů, které v sobě nesou poselství o nutnosti obrátit se do sebe a snažit se budovat kvalitní mezilidské vztahy i v nelehkých a překombinovaných podmínkách postmoderního věku. I přes tuto skutečnost nelze ovšem

---

*and you see an unabashed display of wealth,  
unimaginable an hour ago.  
And if nothing coheres any more  
and if every concept of nature or civilisation  
has been washed away  
by that all-consuming artificiality  
then you start to understand  
a graffito in a toilet in Hollywood:  
'People here  
have become the people  
they're pretending to be'."*

WENDERS, WIM. *American Dream*. In: *On Film*. London, 2001, s. 153.

Ameriku přehlížet, neboť ta v sobě zrcadlí budoucí scénáře, které mohou být za několik let aktuální v Evropě. Evropu i Ameriku propojuje pevná pupeční šňůra, kterou neodstřihne ani vzdálenost, která tyto dva kontinenty od sebe dělí, a Wim Wenders – ať už se fyzicky vyskytuje kdekoli - se nalézá kdesi na půli cesty mezi nimi.

## **Závěr**

Tato práce si dala za cíl zachytit a podrobně popsat způsob, jakým je Amerika reflektována a následně vizualizována ve filmech Wima Wenderse. Ačkoli je hlavním tématem námět z oblasti filmu a filmové vědy, má práce nijak neaspiruje na to být prací jednostranně oborově zaměřenou, ale snaží se o kulturologickou analýzu problému ve světle nejnovějších poznatků širokého spektra společenských věd. Metodologicky jsem svou práci sice opřela o analytický přístup filmové vědy, ale ten jsem obohatila o poznatky z vizuální antropologie, historie, kulturní antropologie a sociální ekologie. Tento interdisciplinární přístup mi umožnil nahlédnout na daný problém z mnoha úhlů, komplexně a systematicky ho analyzovat jako součást většího celku, a odhalit tak široké souvislosti, které by mi v případě, že bych zvolenou problematiku sledovala pod jedním zorným úhlem pohledu, unikly.

Amerika ve filmech Wima Wenderse není fenomén nijak ustálený a neměnný, právě naopak. Obraz Ameriky prochází v průběhu času takovými změnami, že obraz nám představovaný v posledních Wendersových filmech má s Amerikou z jeho prvních filmů pramálo společného. Faktory, které působily na proměnnost fenoménu Ameriky, jsou jednak výsledkem Wendersovy autentické, přímé zkušenosti s pobytem ve Spojených státech amerických, jednak výsledkem proměn historicko-společenského milieu, které Wenderse obklopovalo. Wendersova filmografie by se ve zkratce dala charakterizovat jako konstantní vyrovnávání s ideou amerického snu, která je hlavním principem, jenž na Wenderse i jeho tvorbu měl neustávající a silný vliv a který jako šedá eminence stojí za každým Wendersovým filmem.

V této práci mi ovšem nešlo o fenomén Ameriky přítomný pouze ve filmech Wima Wenderse. Snažila jsem se ve svém textu i ukázat, že Wendersovo zaujetí pro Ameriku bylo součástí silné lidské tendence upínat se k neznámému a neprobádanému kusu země s očekáváním, že právě na něm jedinec nalezne splnění všech svých přání. Lidé se k Novému světu upínali odjakživa; viděli v něm životní šanci, možnost se realizovat,



možnost začít žít svůj bezvýznamný život znovu od začátku. Vidina lepšího a bohatšího života spojená s realizací svých snů a následným postupem na společenském žebříčku položila základ americkému snu, principu, který stojí jako základní opěrný pilíř držící severoamerickou společnost, ale jeho kořeny lze vysledovat až k Platónovu mýtu o jeskyni, v němž se zrcadlí odvěká a přirozená touha člověka dosáhnout vyššího poznání, odpoutat se od svazujícího pozemského života a poznat svět mimo jeskyni, svět, který nás přesahuje.

V této práci jsem se také snažila poukázat na to, na jakém základě se americký sen formoval a jakými kanály byl importován do evropského kulturního prostředí. Přičemž výchozím bodem těchto úvah byl fenomén amerického snu samotný, jehož definice není paradoxně nikde pevně ustálena. Proto je možné uvažovat i o tom, že americký sen je individuální záležitostí, myšlenkovým útvarem formovaným individuální představivostí. Zpočátku tvořily obraz Ameriky útržky informací, které se k Evropanům dostávaly skrze příběhy imigrantů, kteří svůj americký sen za Velkou Louží realizovali, ale znatelně větší vliv měl rozvoj masmédií a reklamy po druhé světové válce, skrze něž Amerika zaútočila na vydrancované a zdevastované evropské území a zpustošené evropské duše hledající útěchu v nenáročné zábavě a koncepční dokonalosti americké populární kultury a jejích produktů. Nejzranitelnější bylo z tohoto pohledu Německo, které s koncem druhé světové války zažilo nejen potupnou porážku, ale utržilo i nespočet šrámů na vlastní národní identitě a sebevědomí. Americká kultura byla zpočátku nadšeně a nekriticky vítána a přijímána; teprve se vznikem Frankfurtské školy a nástupem silné a revolučně naladěné generace kolem Wima Wenderse došlo ke kritické reflexi tohoto fenoménu.

V prvních filmech Wima Wenderse je Amerika vyobrazována jako snová země, jejíž obraz Wenders poskládal na základě fragmentů americké kultury, jež se dostaly do Evropy po druhé světové válce. Je zřejmé, že tento obraz byl vystavěn ikonami americké konzumní kultury, hrdiny z hollywoodských filmů a produkty zábavního průmyslu, které v Evropě našli ideální, pasivně přijímající odbytiště a volné pole pro uplatňování svého kulturního imperialismu. Amerika je pro Wenderse jako hřiště, po němž se může

nekonečně prohánět jeho vlastní imaginace bez potřeby se kdy střetnout s originálem. Wim Wenders svou Ameriku rekonstruuje ve svém prvním tvůrčím období především na území svého rodného Německa, a to prostřednictvím soudobé americké rockové hudby a ikonografie americké populární kultury, k nimž se Wenders staví zcela nekriticky. Právě nekritičnost je jedním ze znaků, podle něž lze toto tvůrčí období bez problémů identifikovat.

Zlom v tomto vnímání nastane u Wenderse s první cestou do Ameriky, kdy autentická zkušenost způsobí, že tato země přestane být viděna jako bezvýhradně pozitivní fenomén. Ve Wendersově druhém tvůrčím období – nejlépe charakterizovatelným filmem *Americký přítel* – je Amerika konfrontována s Evropou. I přes hojnost, kterou Amerika svým přátelům a spojencům poskytuje, je Amerika nepřítelem, před nímž je třeba se mít na pozoru. Konfrontací s Německem Wenders poukazuje na imperialistické a povýšené chování jak Američanů, tak Ameriky jako politické entity. Amerika je nazírána jako potenciální hrozba pro Německo a německou identitu. Celkově tato vize však nevyznívá pouze negativně, je v ní patrná velká míra ambivalence, která tento negativismus rozpouští. Amerika je nazírána v komplementární dvojici s Německem, kdy jejich dialektický vztah může být za určitých podmínek prospěšný pro obě strany. Země neomezených možností je pro Wima Wenderse v jeho druhém tvůrčím období zrcadlem, skrze jehož obraz je možné definovat vlastní identitu a národní příslušnost. Vizuálně se Wim Wenders opírá o malířský styl Edwarda Hoppera, modernisty, který ve svých obrazech zachycoval existenciální úzkost člověka žijícího v americkém velkoměstě, a také dále odkazuje ke svým filmařským vzorům – Nicholasu Rayovi a Johnu Fordovi.

Ve třetím období vstupuje do Wendersova vidění Ameriky moment postmodernismu. V důsledku sedmi let strávených v této zemi se Wenders odklání od bezmezné adorace Ameriky a všeho, co evropskému člověku přinesla, a usiluje o co nejobjektivnější a nejkomplexnější zachycení americké situace v postmoderním věku. S tím se mění i jeho mentální mapa Ameriky, která se v předchozích obdobích omezovala na New York a

lokace známé z amerických westernů Johna Forda. Počínaje filmem *Paříž, Texas* obrací Wenders svou pozornost k Los Angeles jako americkému postmodernímu městu par excellence. Wenders je tímto gigantem, jehož rozměry dalece přesahují dimenze lidského vnímání, nekonečně fascinován. Los Angeles je pro Wenderse Amerikou v malém, etnickou diverzitou dalece převyšující New York. Na toto americké velkoměsto je nahlíženo v souladu s postmoderními koncepcemi společnosti, jež ve svých pracech nastiňují na příklad Jean Baudrillard či Mike Davis, z jejichž prací v této kapitole čerpám. Wim Wenders americkou situaci zachycuje s až dokumentaristickou přesností, veden snahou o zachycení pravé, autentické Ameriky zbavené dávno zašedlého pozlátka amerického snu. Amerika pro Wenderse začíná být viděna jako země nekontrolovatelné chudoby, definitivně rozkastované společnosti a ztráty osobní svobody.

Wim Wenders, který se sám stal obětí amerického snu, jež po dlouhá léta snil, vytvořil z Ameriky své životní téma, od něhož se neodvrátil ani ve chvílích, kdy procházel tou nejhlubší deziluzí ohledně skutečné podstaty amerického snu. Wenders nechápe Ameriku nijak dogmaticky; její obraz je v jeho filmech proměnný a flexibilní. Tvrdím, že na problematice vyobrazení Ameriky ve Wendersových filmech je možné vysledovat cestu, jakou jeho dílo během více než třiceti let tvůrčí práce ušlo, a vlivy, které na tyto proměny působily. Tvrdím, že na základě analýzy Ameriky ve filmech Wima Wenderse lze podat autentické svědectví nejen o Americe, ale i o nás samotných. Amerika ve Wendersových filmech je zrcadlo. Zrcadlo, v němž vidíme především sami sebe.

## Seznam literatury

ALSAYYAD, Nezar. *Cinematic Urbanism: A History of the Modern from Reel to Real*. New York: Routledge, 2006.

BANKS, Russel. *Dreaming Up America*. New York: Seven Stories Press, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. *America*. London: Verso, 1988.

BAYER, Michael. *German Preceptions of America and the Americans 1945-1949: The Intelligence Reports of the American Military Government in Occupied Post-War Stuttgart*. In CHEW III., William L. (ed.) *Images of America: Through the European Looking-Glass*. Brussels: VUB Press, 1997, s. 141-157.

*American Dream*. Dictionary.com – Random House Dictionary [online]  
<<http://dictionary.reference.com/browse/american%20dream>> [cit. 2009-06-16].

*American Dream*. Dictionary.com – The American Heritage® Dictionary of the English Language, čtvrté vydání [online].  
< <http://dictionary.reference.com/browse/american%20dream> > [cit. 2009-06-16].

*American Dream*. Dictionary.com - The American Heritage® New Dictionary of Cultural Literacy, třetí vydání [online]  
< <http://dictionary.reference.com/browse/american%20dream> > [cit. 2009-06-16].

CORRIGAN, Timothy. *Wender's Kings of the Road: The Voyage from*

*Desire to Language*. In *New German Critique*, roč. 1981-1982, č. 24/25, s. 94-107.

COSGROVE, Denis. *Geography and Vision*. New York: I. B. Tauris & Co. Ltd., 2008.

DAVIES, Philip John (ed.). *Representing and Imagining America*. USA: Keele University Press, 1996.

DAVIS, MIKE. *City of Quartz*. New York: Vintage Books, 1992.

DAVIS, Mike. *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster*. New York: Vintage Books, 1999.

DIERIKX, Marc. *The Enchantment of the Lookong Glass: The Spread of the Televised American Image and the Rise of Dutch Tourism to the United States, 1945-1980*. In CHEW III., William L. (ed.) *Images of America: Through the European Looking-Glass*. Brussels: VUB Press, 1997, s. 167-186.

GALEMA, Annemieke. *Views of the United States, 1880-1914: The Case of Dutch Migrants' Transatlantic Correspondence*. In CHEW III., William L. (ed.) *Images of America: Through the European Looking-Glass*. Brussels: VUB Press, 1997, s. 79-94.

GEMÜNDEN, Gerd. *Framed Visions: Popular Culture, Americanization, and the Contemporary German and Austrian Imagination*. USA: University of Michigan Press, 1998.

ELSAESSER, Thomas. *New German Cinema: A History*. New Brunswick:

Rutgers University Press, 1989.

JARVIS, Brian. *Postmodern Cartographies: The Geographical Imagination in Contemporary American Culture*. New York: St. Martin's Press, 1998.

KOLKER, Robert Phillip, BEICKEN, Peter. *The Films of Wim Wenders: Cinema as Vision and Desire*. New York: Cambridge University Press, 1993.

KROES, Rob. *Advertising: The Commodification of American Icons*. In CHEW III., William L. (ed.) *Images of America: Through the European Looking-Glass*. Brussels: VUB Press, 1997, s. 25-35.

KUZNIAR, Alice. *Wenders' s Windshields*. In COOK, Roger F., GEMÜNDEN, Gerd (ed.). *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative, and the Postmodern Condition*. Detroit: Wayne State University Press, 1997, s. 222-239.

LEFEBVRE, Martin. *Between Setting and Landscape in the Cinema*. In LEFEBVRE, Martin (ed.). *Landscape and Film*. New York: Routledge, 2006, s. 19-53.

PLATÓN *Ústava*. Praha: OIKOYMENH, 1996, s. 213-244.

RENTSCHLER, Eric. *American Friends and New German Cinema: Patterns of Reception*. In *New German Critique*, roč. 1981-1982, č. 24/25, s. 7-35.

RENTSCHLER, Eric. *How American Is It: The U. S. as Image and Imaginary in German Cinema*. In GINSBERG, T., THOMPSON, K. (ed.)

*Perspectives on German Cinema*. New York: G. K. Hall, 1996.

ROBERTSON, James Oliver. *American Myth, American Reality*. New York: Hill & Wang, 1980.

SONTAG, Susan. *On Photography*. London: Penguin Books, 2008.

VARGA, Darrell. *The Deleuzian Experience of Cronenberg's Crash and Wenders' The End of Violence*. In SHIEL, Mark (ed.). *Screening the City*. London: Verso, 2003.

WENDERS, Wim. *On Film*. London: Faber and Faber, 2002.

WENDERS, Wim. *The Logic of Images (Essays and Conversations)*. London: Faber and Faber, 1991.

WENDERS, Wim. *Dreaming Between Frames. Naked Punch Review* [online]. < <http://www.nakedpunch.com/wenders.htm> > [cit. 2009-06-16].

## Filmy

*Alice ve městech (Alice in the Cities, 1974)* – země původu: Západní Německo, režie: Wim Wenders, celkový čas: 110 min.

*Americký přítel (The American Friend, 1977)* – země původu: Západní Německo/Francie, režie: Wim Wenders, celkový čas: 127 min.

*Bezstarostná jízda (Easy Rider, 1969)* – země původu: USA, režie: Dennis Hopper, celkový čas: 95 min.

*Falešný pohyb (The Wrong Move, 1975)* – země původu: Západní Německo, režie: Wim Wenders, celkový čas: 103 min.

*Hammett (Hammett, 1982)* – země původu: USA, režie: Wim Wenders, celkový čas: 97 min.

*Linie násilí (The End of Violence, 1997)* – země původu: Francie/Německo/USA, režie: Wim Wenders, celkový čas: 122 min.

*Lisabonský příběh (Lisbon Story, 1994)* – země původu: Německo/Portugalsko, režie: Wim Wenders, celkový čas: 100 min.

*Nebe nad Berlínem (Wings of Desire, 1987)* – země původu: Západní Německo/Francie, režie: Wim Wenders, celkový čas: 127 min.

*Nickův film (Lightning Over Water, 1980)* – země původu: Západní Německo/Švédsko, režie: Nicholas Ray, Wim Wenders, celkový čas: 91 min.

*Paříž, Texas (Paris, Texas, 1984)* – země původu: Západní Německo/Francie/Velká Británie, režie: Wim Wenders, celkový čas: 147 min.

*Pátrači (The Searchers, 1956)* – země původu: USA, režie: John Ford, celkový čas: 119 min.

*Poslední rodeo (The Lusty Men, 1952)* – země původu: USA, režie: Nicholas Ray, celkový čas: 113 min.

*Stav věcí (The State of Things, 1982)* – země původu: Západní Německo/USA/Portugalsko, režie: Wim Wenders, celkový čas: 121 min.



*Šarlatové písmeno* (*The Scarlet Letter*, 1973) – země původu: Západní Německo/Španělsko, režie: Wim Wenders, celkový čas: 90 min.

*The Million Dollar Hotel* (*The Million Dollar Hotel*, 2000) – země původu: Německo/Velká Británie/USA, režie: Wim Wenders, celkový čas: 122 min.

*V běhu času* (*Kings of the Road*, 1976) – země původu: Západní Německo, režie: Wim Wenders, celkový čas: 175 min.

*Země hojnosti* (*Land of Plenty*, 2004) – země původu: USA/Německo, režie: Wim Wenders, celkový čas: 123 min.

## Přílohy

[ 1 ] Socha svobody byla tradičně jedno z nejsilnějších zosobnění ideje amerického snu



[ 2 ] Letiště London – Heathrow: Americký sen v praxi





[ 3 ] New York, Amerika: Automobil jako mediátor mezilidského kontaktu





[ 4 ] Závratná vertikálnita města New York





[ 5 ] New York, East Village: V Americe není nic nemožné





[ 6 ] New York, East Village: Deziluze, která padne na každého, kdo v Americe pobývá delší dobu. Odkaz posledních filmů Wima Wenderse.



[ 7 ] Bezpečí je jednou z nejdražších komodit, které si jedinec v dnešní době může koupit.





[ 8 ] Ground Zero, New York, 11.9. 2008: Requiem za americký patriotismus





[ 9 ] Ikony americké kultury





[ 10 ] Wall Street, New York: člověk pro systém neviditelný versus člověk viditelný



[ 11 ] Americká krajina je nejvíc čitelná z ptačí perspektivy





[ 12 ] Čitelnost Los Angeles



[ 13 ] Los Angeles: Vesnice jménem Hollywood





[ 14 ] Los Angeles: Město duchů

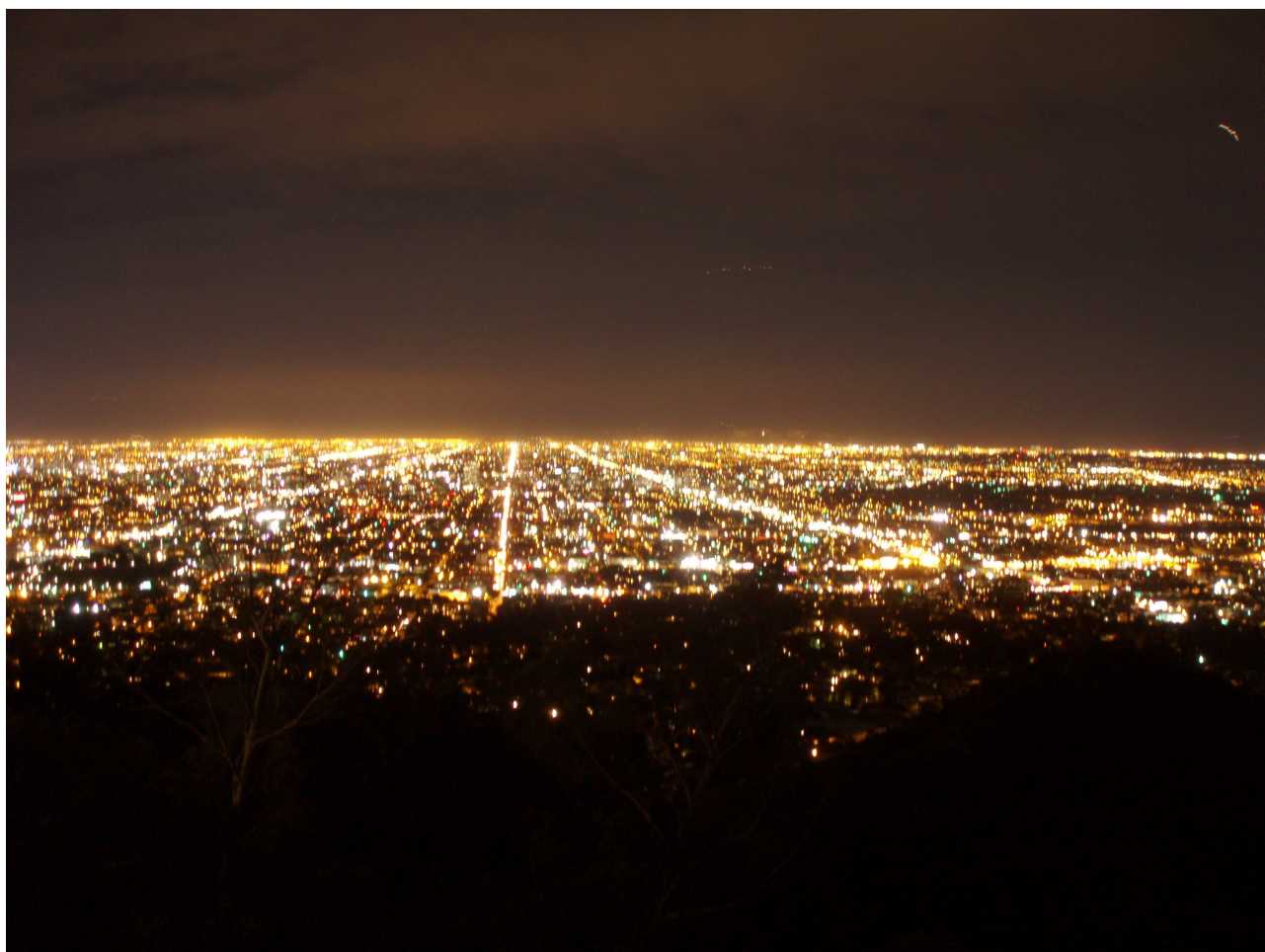


[ 15 ] Hollywood a jeho hvězdy rozesté po Hollywood Boulevardu





[ 16 ] Nekonečná vertikálnita Los Angeles



[ 17 ] Postmoderní Los Angeles



© Autorkou všech fotografií: Šárka Maroušková

## Resumé

Tato práce si dává za úkol zachytit a zanalyzovat obraz Ameriky ve filmech Wima Wenderse ve světle nejnovějších poznatků širokého spektra společenských věd. Hlavním rámcem pro mé úvahy je fenomén amerického snu, který – ač pojem neustálený a nijak jasně ohraničený – je základním stavebním kamenem americké společnosti. Tvrdím, že na vývoji v chápání tohoto fenoménu lze identifikovat i charakter politicko-kulturních vztahů mezi Evropou a Amerikou a vysledovat vývoj, jakým tyto vzájemné vztahy v historii procházely.

Hlavním úkolem této práce je za prvé, charakterizovat širší rámec pro výzkum daného problému, tedy vývoj ideje amerického snu na historickém pozadí americko – evropských vztahů. Za druhé je to nastínit historický kontext, z něhož vyšla osobnost Wima Wenderse jako člověka i jako filmového režiséra a zároveň tuto osobnost lokalizovat v rámci německé nové vlny, tedy uměleckého proudu, k němuž bývá filmovými historiky a teoretiky přiřazován. Za třetí je to pak samotná analýza problému vývoje obrazu Ameriky ve Wendersových filmech s důrazem na konfrontaci tohoto vývoje se soudobou intelektuální a společenskovednou tvorbou.

Analýza obrazů Ameriky ve filmech Wima Wenderse a zachycení jejich vývoje v rámci historických událostí mi slouží jako výchozí bod pro úvahy o Americe a jejím vztahu ke zbytku světa, který Wendersovy filmy mimo jiné reflektují. Tato práce neusilovala pouze o detailní zachycení jednoho určitého problému, ale o pochopení tohoto problému jako komplexu, který obepínají souvislosti a vztahy jak k celku, tak i k jiným komplexům. Má práce usilovala o celostní přístup k problému a ne o dílčí analýzu problému bez ohledu na jiné souvislosti. Vzhledem k tomu, že tato problematika nebyla v našich podmínkách nijak popsána a reflektována, a nebyla jí dosud věnována žádná pozornost, mým cílem je otevřít dveře pro reflexi Ameriky

jako svébytného fenoménu, jenž má vliv na všechny oblasti našeho života.

## Summary

This work focuses on the image of America in the films of the German filmmaker Wim Wenders and aims at its analysis in the light of the latest findings and observations coming from a wide range of knowledge of contemporary social studies. The framework for my reflexions and arguments is based on the idea of the American Dream which – although it hasn't been fixedly defined as a term yet – plays a role of the principal cornerstone of the American society. I argue that by considering the development of the idea of the American Dream within a larger framework, it is possible to identify the character of political-cultural relations between Europe and America and trace up important moments in this mutual relationship in the course of time.

The primary objective of the work is firstly, to characterize a wider framework for the research of the given problematics which is the development of the idea of the American Dream on the background of European - American relations. Secondly, to outline the historical context which Wim Wenders emerged from and to localize his position within the New German Cinema movement. Thirdly it is the analysis of the development of the image of America in Wenders' s films with the emphasis on the confrontation with the contemporary scholarship.

The analysis of the image of America present in the films of Wim Wenders serves as a vantage point which we can reflect America and its relations to the rest of the world from. This work didn't strive to capture the most detailed nuances of the problematics; this work did its best to understand this phenomenon as a complex where each part has its meaning for the whole unit. Considering that noone has ever payed any attention to the problematics I chose to research, I'm aiming at opening a new discussion on the problem in the contemporary Czech scholarship and also at

demonstrating that America is a sovereign phenomenon that has an important impact on our daily lives.

## Evidenční list

Uživatel potvrzuje svým podpisem, že pokud tuto diplomovou práci využije ve své práci, uvede ji v seznamu literatury a bude ji řádně citovat jako jakýkoli jiný pramen.

**Šárka Maroušková: Amerika podle Wenderse (Obraz Ameriky ve filmech Wima Wenderse v kulturologické perspektivě)**

JMÉNO UŽIVATELE, BYDLIŠTĚ	KATEDRA (PRACOVÍŠTĚ)	DATUM, PODPIS

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
KATEDRA TEORIE KULTURY (KULTUROLOGIE)  
DIPLOMOVÁ PRÁCE: AMERIKA PODLE WENDERSE (OBRAZ AMERIKY VE FILMECH WIMA WENDERSE V KULTUROLOGICKÉ  
PERSPEKTIVĚ)




UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
KATEDRA TEORIE KULTURY (KULTUROLOGIE)  
DIPLOMOVÁ PRÁCE: AMERIKA PODLE WENDERSE (OBRAZ AMERIKY VE FILMECH WIMA WENDERSE V KULTUROLOGICKÉ  
PERSPEKTIVĚ)


UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
KATEDRA TEORIE KULTURY (KULTUROLOGIE)  
DIPLOMOVÁ PRÁCE: AMERIKA PODLE WENDERSE (OBRAZ AMERIKY VE FILMECH WIMA WENDERSE V KULTUROLOGICKÉ  
PERSPEKTIVĚ)